كلمة الوزارة

الخبرة الثَّقافيَّة

محمد الأحمد
وزير الثقافة

على الرغم من الظُّروف الصَّعبة التي نمرُّ بها في الجمهورية العربيّة السوريّة، فإنَّ تاريخ الثَّقافة الوطنية السورية حافلٌ بالمآثر العظيمة، إذ تحظى الخبرة الثَّقافية السورية بمكانة رفيعة في خارطة الثقافة العربية العميقة، وقد تكوَّنت هذه الخبرة عبر مراحل طويلة من الزمن، تعود إلى العصور الغابرة.

الهوية الثقافية السورية مرّت بمختبرٍ طويلٍ وعريقٍ ضاربٍ في أصالته، حتى وصلت إلى ما هي عليه من النُّضج، وحظيت بهذه المكانة والمصداقية العالية. وقد حَمَلَ المثقف السوري ابن هذه الثقافة العريقة مشاعلَ التنوير منذ العصور القديمة إلى عصرنا هذا، وأدرك أنَّ رسالته التاريخية الرائدة تكمن في معركة الوعي القومي، وفي صياغة الإنسان المعاصر وفكره الحديث، الذي يشكّل محتواه الإنساني نقطة ارتكازٍ وانطلاقٍ نحو الآفاق الجديدة.

الإنسان المشرق والمتفاعل والمحبّ للتفكير النقدي، هذا هو إنسان الثقافة العربية السورية، المنفتح على ثقافات العالم التي تصبُّ كلّها في هذا المصب

الكبيرِ المفعمِ بالمعاناةِ والتأمُّلِ وروحِ البطولةِ، وهنا تُصاغُ وتُفَعَّلُ وتُقدَّمُ إلى العالم.

إنَّ ما يميّز الثقافة السورية دائماً، هو التنوع والعمق. فهي ليست مجرد ثقافة أدبية وحسب، برع كتّابها في الشعر والآداب، بل ثقافة شاملة، فيها حضورٌ وافرٌ للعلوم الاجتماعية والتفكير الفلسفي والتفكير العلمي، وتشكّلت قاعدتها الأساسية وفق هذا التعدّد في مجالات المعرفة، مما مَنَحَ ثقافتنا ملامحها الراسخة وهويتها الواضحة.

إنَّ الثقافة السورية برموزها وتجلّياتها تُشكّل رافعةً للثقافة العربية وحَصَانة لها، تحميها من الذّوبان في ثقافات الآخرين. ونحن نقف على أرض صلبة، نعتدُّ بهذه الثقافة وبمكانتها بين حضارات الأمم، فهذه الحياة الثقافية المعطاء لم تتوقّف عن العطاء في أصعب وأحلك الظروف، وستبقى ثقافتنا منارةً للتنوير والنهضة العربية.

كلمة العدد

العلاقة بين السِّينما والشِّعر...

ناظم مهنا
رئيس التحرير

يؤكِّد كثيرٌ من السينمائيين العلاقة الوثيقة بين السينما والشعر، وعلى الرغم من أنَّ اللُّغتين مختلفتين إلّا أنَّ ثمة تواشجاً وتداخلاً بين الفنَّيْن، وفي كثيرٍ من الأحيان حين نسمع تعليقاً على فيلمٍ جميل من معلّقٍ أو ناقد أو حتى مشاهد، تتردّد العبارة الآتية: «الفيلمُ قصيدة شعرية مدهشة، كلُّها شفافية وعذوبة...». والشعر، كما هو معروف، من الفنون القديمة جداً، والسّينما من الفنون الحديثة جداً بالمقابل، وتعتمد على تقنيات وآلات، وعملٍ جماعي، خلاف الشعر الذي هو عمل فردي! لكن منْ أين تتأتّى هذه العلاقة؟! هل هي من الشّعرية التي تنفذ إلى كل شيء، أو الأمرُ يتعدّى ذلك إلى العلاقة التبادلية بين الفنون جميعاً؟

في لقاءٍ جمعنا منذ سنوات مع أصدقاء يشتغلون في فضاء السينما والشعر، دارَ حديثٌ تحوّل إلى ما يشبه ندوة ثقافية غير معلنة، تحدَّثَ فيها الأصدقاء عن العلاقة بين الشِّعر والسينما. أذكرُ أن المخرجة

وكاتبة السيناريو التشيلية التي من أصل عراقي «عشتار ياسين» كانت حينها في زيارة إلى دمشق وكان معنا الصديق المشترك صالح علماني الذي ترجمَ عن الإسبانية. رأت عشتار أن السِّينما ارتبطت منذ بدايتها بالشِّعر، وتَرُدُّ ذلك إلى أنّ الثقافة الشعرية ثقافة مهيمنة، تعود بجذورها إلى آلاف السنين، منذ أوّل نص استطاعت ذاكرة الإنسان استعادته أو تمثّله، ولاسيّما في الطقوس والميثالوجيات، وعادت بالعلاقة بين الشعر والسّينما إلى ملحمة جلجامش حين تحدَّثت عن التَّواصليّة في الفنون البصرية الجديدة وعلى رأسها فنُّ السينما.

الصديقان العزيزان علي الطه والسيدة لينا تقلا قدَّما ورقة مشتركة حول الموضوع، ويستشهدان بنصٍّ لآيزنشتاين، يقول فيه: «الكتابة في الشرق القديم تُقدّم توليفة بين هيروغليفيتين، بطريقة تجعلها قادرة على دلالة معينة: صورة إلى جانب باب = إنصات/ عصفور وفم = غناء. أي إنّ الكتابة السينمائية أو اللغة السينمائية تعبر عن الفكرة بالصورة، فهي كتابة عالمية فكرية تعود إلى أول عصور البشرية، وحسب آيزنشتاين، الفيلم= كتابة بالصور. فالسينما لا تعرف اللغات والحروف، فهي تخاطب كل فرد على أساس أنه خطاب بينهما، مستندةً إلى اللغة ومتجاوزة لها، بالتوظيف نفسه، من خلال إعادة إنتاج خطاب متطوِّر يعتمد الصور، يمكن عَدَّه وريثَ تدهورِ الأساطير والقصائد مستخلصاً منها حاجاته الأساسية، وأهمها الحلم، ليُعيدَ خلقه في قلب الحضارة الراهنة». في هذا النص المهم لآيزنشتاين إشارةٌ عبقرية تتجاوز العلاقة بين الشعر والسينما إلى ما هو أبعد من هذين الحدّين، إلى اللغة المشتركة بين الفنون جميعاً، التي يمكن أن تُدرَج تحت عنوان: «شعرية الحلم».

ويشيران إلى بداية السينما، وإلى الشعرية في الأفلام غير الناطقة، وإلى ما أسمياه: الشاعر السينمائي والسينمائي الشاعر، ويريان أنه مع بدايات السينما، استفاد الشعراء من هذه التقنية الوافدة واشتغلوا عليها بدهشة، ويذكران الشاعر الروسي ماياكوفسكي الذي أنجز في عام (١٩١٢م) فيلم «فلاديمير ماياكوفسكي في اللوتا بارك»، وفي (١٩١٨م) قدّم فيلم «الراقية وفتى الأزقة»، الذي مثّله مع ريبيكوفا بإدارة المخرج سابينسكي، وفيلم «مقيدة بالسلاسل» من إخراج توركين، وقد مثّله ماياكوفسكي مع ليلى بريك. ويرى النّاقدان أن العبقرية تجلّت في السينما الروسية على يد آيزنشتاين وفيسفولد بودوفكين، وفيلماهما: «المدرعة بوتومكين»، و«المواطن كين» من الإرث السينمائي العالمي الذي لا يزال حاضراً إلى الآن.

ولكن بالعودة إلى الكلام السابق عن استفادة الشعراء من التقنية السينمائية الجديدة، فالحكم وقع هنا في التعميم، فلم يُبادر كلُّ الشعراء إلى الاتّكاء على التقنية بعضهم عاداها، ورفضها. وقد تعرَّض ماياكوفسكي والمستقبليون الروس والإيطاليون لانتقادات تروتسكي بسبب إقحام التقنيات الجديدة في الشعر، ومن الطريف أن نذكر هنا أن تروتسكي كان قد انتقد أيضاً حشد الصور الريفية في قصائد سيرغي يسنين!

من التجارب المهمة في علاقة الشعر مع السينما، تجربة (جان كوكتو) ففي عام (١٩٣١م) كتب ومَثَّلَ وأخرج فيلم: «دم الشاعر»، ويشير جان إلى اللقطة من الفيلم حين يدخل الشاعر بالمرآة، متجاوزاً وعابراً ما وراء المرآة. وفي عام (١٩٤٦م) أنتج فيلم «الحسناء والوحش»، وبعده «الأهل الأشقياء». وفي عام (١٩٥١م) فيلم «أورفيوس»، وكان جان

كوكتو يعمل على مشروع سينمائي يتمثّل في واقعية اللاواقع بوصفه موضوعاً، فكائناته هي كائنات وسيطة تقع بين الحلم والواقع، أي حلم في حالة يقظة، فتنتمي إلى الحقيقي تارة وأخرى إلى السحري. ثم يتحدَّثان عن سينما بازوليني (١٩٢٢-١٩٧٥)، ويشيران إلى مقالة نشرها بازوليني في عام (١٩٦١م) مع نص فيلم «آكاتون»، يشير فيها المخرج الإيطالي الشهير إلى صلة السينما بالشعر، وفي أثناء مناقشته حضورَ الوسائل الشعرية منها التكرار البلاغي والإعادة في السينما، يميّز بازوليني بين السينما والشعر، مشيراً إلى أن السينما يمكن أن تُشبِهَ الشِّعر ولاسيَّما موسيقاه، ويلمح إلى وجود خاصيّةٍ عتيقةِ الطراز فيهما، هي اللغة الماورائية التي تعتمد الصور. وبالنتيجة توصل إلى معادلة أنَّ الصورة في وضعيّتها الساكنة تتحول إلى جمل في أثناء تحريكها، أي إنها أبجدية خاصة مثل الأبجدية اللغوية، تقول معناها بالحركة، وعلينا بدلاً من إرغام السينما على استيعاب النموذج اللغوي للمحكية أو المكتوبة أن نُوسّع تعريفنا لهذه اللغة. وإنّ الإنتاج اللغوي النوعي المتمثِّل فيما ينتج من القصائد، يجعلنا بوصفنا متلقّين مهتمّين بالقصيدة وليس بالشعر نفسه. وبالسينما، يصبح بالفيلم وليس بالسينما. ويريان أن رغبة بازوليني في فهم العالم مباشرة دون وساطة كان يصطدم بالحاجز الذي ينطوي عليه كلُّ إبداع فني، وهذا الحاجز هو جزء من تقليد شعري، ففي قصيدةٍ لرامبو يتحدَّث عن الاستحواذ على القمر، أما مالارميه، فكان يحلم بتحويل العالم إلى كتاب، وأراد لأصوات الكلمات أن تشير إلى المعنى وتتطابق معه، وهذا المطلب الفني الشّعري، على حد قولهما، هو صدى لرفض الإنسان البدائي فَصْلَ الكلمات عن الأشياء.

ويريان أيضاً أن الحرية الأسلوبية لها مكانة مركزية في السينما الشعرية، وغالباً ما تختلف مع المتفق فنياً وتقنياً، وأنَّ استعمال الكاميرا بعدستها المحترفة الملتصقة بالأشياء التي تكبّرها تارة وتصغّرها تارة أخرى، واللقطات المستمرة التي تبدو عشوائية بشكل مخادع، وارتعاشات الكاميرا المحمولة باليد، واللقطات التي تقتفي الأثر، والافتتاحيات المثيرة للأعصاب، واللقطات المطولة للصورة عينها... هذه الأعراف التقنية بأسرها وُلِدَت من عدم تحمل القواعد والضيق بها، ومن مَيْلٍ إلى الفوضى.

ويقسمان الصورة الشعرية المتماهية مع الصورة السينمائية إلى ثلاثة أقسام:

- الصورة الإحساس: وهي تشابه الماء في حالة التجمد، أحادية لا تميل إلّا إلى ذاتها.

- الصورة العاطفية: سائلة متموِّجة لا تُعرَف إلّا بالاستناد إلى صورة أخرى.

- الصورة الفعل: أثيرية، متحولة، خلاصة للصورة السابقة، تختلف عنها بالحرارة والتأثير.

ثم يتحدَّثان عن السرديّة السينمائية، وتقنية الفلاش باك وتحطيم السببيّة، وعن المونتاج. وعلى الرغم من أن المقال جزءٌ من دراسة وحصيلة جهد دؤوب، وقد تخلّلته مقاطع شعرية طويلة ولقطات من أفلام مختارة عُرِضَت، أغفلناها هنا لضيق المجال، فإنهما يختمان بالقول: إن هذا الحضور للسينما في الشعر، والشعر في السينما يتحمّل أكثر من قراءة، وقراءتنا له هنا ليست أكثر من ملامسة، ورأيهما

يكتسب أهمية لأنهما شاعران ناقدان متعددا الاهتمام في مجال الفنون التواصلية والجمالية. يلتقيان في أكثر من وسيلة، يتبادلان المواقع أحياناً ويكوِّنان شيئاً واحداً في لحظة ما. إنها العلاقة التبادلية والعابرة لتلاقي الفنون جميعها التي تستمدّ وجودها من جوهر الفن الثابت والمتحول معاً.

أمَّا المخرجة التشيلية «عشتار ياسين»، فقد قدَّمت مداخلة قصيرة، تحدثت فيها عن تجربتها ورؤيتها لعلاقة الشعر بالسينما، وذهبت إلى أن العلاقة وثيقة بين السينما والشعر، وأنَّ الصورة السينمائية موجودة في الشعر منذ أقدم النصوص في بلاد الرافدين، والشعر موجود في السينما بقوة، فهو موجود في الصورة، وفي اللَّقطة، وفي السرد، والسيناريو، والموسيقا، وفي عين المخرج، وفي عدسة الكاميرا. وأشارت عشتار إلى البربرية الجديدة التي تجعل الشعر يتلاشى من عالمنا، وإلى نمط سائد اليوم من السينما لا يهدف سوى إلى الترويج والمال. وإذا كان الحديث قد تمحور حول علاقة الشعر بالسينما أو العكس، فإن العلاقة بين الفنون جميعاً من الأمور التي تُلاحَظ وقد تناولها الدارسون مراراً، فثمة علاقة بين القصة والسرد الحكائي والأسطوري مع السينما، وعلاقة بين السينما والمسرح والتشكيل والموسيقا، هذا بالإضافة إلى العلاقة مع الشعر. وكل فنٍّ في النهاية هو مجموعة فنون مفتوحة على بعضها بعضاً بشكل أو بآخر.

❀ ❀ ❀

«بجماليون وجالاتيا» والشعراء العرب

د. ثائر زين الدين

ألهمتْ أسطورةُ بجماليون الإغريقيّة - التي عادَ إليها الشاعر الروماني أوفيد (٤٣ ق.م- ١٧م) ونظمها شعراً في كتابهِ الشهير «التحوّلات»- كثيراً من النحاتين والمصوِّرين فأبدعوا أعمالاً فنيَّةً جميلةً منها لوحةُ جان راوكس «بجماليون وجالاتيا»، الموجودة في اللوفر، وتمثال «بجماليون وجالاتيا»، الذي أنجزهُ الفنان إيتين موريس فالكونت عام (١٧٦٣م)، وهو من مُقتنيات الإيرميتاج، والطريفُ في الأمر أنَّ هذهِ الأعمال التشكيليّة عادت فألهمت بدورها كتَّاباً وشعراءَ فأبدعوا نصوصاً أدبيّةً موازيةً.

يكتبُ توفيق الحكيم في مقدمةِ مسرحيَّتهِ الشهيرة «بجماليون»:

«إنَّ قصة بجماليون هذهِ تقومُ على الأسطورة الإغريقية المعروفة، ولعلَّ أوَّلَ مَنْ كشفَ لي عن جمال تلكَ اللوحة الزيتيّة بجماليون وجالاتيا بريشة جان راوكس المعروضة في متحف اللوفر. ما إن وقع نظري عليها منذ نحو سبعة عشرَ عاماً حتّى حرَّكت نفسي فكتبت وقتئذٍ قطعة «بين الحلم والحقيقة». وكنت آمل أن أعود يوماً فأضع كل ما خامرني منها في عملٍ أكبر وأرحب»(١).

وكان جورج برنارد شو قد سبقَ الحكيم بنحو ثلاثين سنة حينَ كتبَ مسرحيَّته «بجماليون» وعُرضت أوّل مرّة في فيينا عام (١٩١٣م)، ثم في لندن عام (١٩١٤م)، وقُدِّمت فيما بعد فيلماً

بعنوان «سيدتي الجميلة» عام (١٩٣٨م)، شاهده الحكيم فذكَّرهُ باللوحةِ وهواجسهِ القديمةِ في كتابةٍ مسرحيّةٍ.

ولم يتوقّف تأثيرُ الأسطورة وكثرة أعمالها الفنيّة في المسرحِ والفنون النثريّة، بل لعلَّ الشعرَ كان أكثر استجابةً؛ حتى لدينا نحن العرب، ويمكننا أن نذكر في هذا السياق -ومنذ النصفِ الأول من القرن العشرين- قصائدَ: أحمد زكي أبو شادي، وعلي محمود طه، وبدوي الجبل، وعمر أبي ريشة، وبديع حقّي.

وقبلَ أن نتحدَّث عن بعضِ هذه النصوص لا بأسَ من النظرِ إلى الأسطورةِ كما وردت عندَ أوفيد[٢]:

يختار بجماليون النحّاتُ أن يظلَّ أعزباً حين ينظرُ إلى كثيرٍ من النساءِ السيئاتِ من حوله، ويُسخّرُ فنَّهُ الرائع في نحت تمثال عاجي له بياض الثلج، فيصوغه أكثر جمالاً من النساء جميعاً، وإذا بهِ يقعُ في غرام المرأةِ العاجيّة؛ التي تتدفّقُ حيويةً حتى ليخيل للمرء أنها توشك أن تتحرك. انبهر بجماليون بما صنعت يداه وأخذ قلبه يتعلّقُ شيئاً فشيئاً بهذه المحاكاة لجسم المرأة، فهَامَ بالتمثال ومضى يُداعبه برقّة، شاكّاً في لحظات كثيرة بأنَّهُ من لحم ودم، وليسَ قطعةً من عاج فحسب، حتّى إذا ما قبَّلهُ ظنَّ أن التمثال يبادله القُبَل، ومضى يخاطبه مستعطفاً، وحمل إليه الهدايا التي تسرُّ الفتيات كالأصداف وحصى الشطآن المصقول وصغار الطير، والأزهار المختلفة والكرات الملونة، وقطرات العنبر المتساقطة من الأشجار، ثم كسا تمثاله ثياب النساء ووضع في أصابعه الخواتم، ولف حول عنقه القلائد الطويلة وجعل اللآلئ تتدلّى من أذنيه.

وحين بدأت أعياد فينوس تقام في أنحاء قبرص محاطة بالأبّهة والجلال، وأخذت القرابينُ تنحرُ على المذابح، والبخور يتصاعد في كل مكان، جاء بجماليون يقدِّم قربانه، ويصلي في خشوع بجوار المذبح راجياً فينوس أن تمنحه «زوجةً شبيهة بالعذراء العاجيّة». فطنت فينوس الذكيّة العالمة بأسرار قلوبِ العشاق إلى ما يقصده بتضرُّعه، وكانت تشهد الاحتفال الخاص بها فقذفت في الهواء بألسنة من اللهب اتّقدت ثلاث مرات علامة رضاها وإشفاقها عليه، ولمّا عاد بجماليون إلى داره اكتشفَ أنَّ التمثال بُعِثَ حيّاً. وأعدت لهما فينوس عُرساً شهدته، وبعد أن اكتمل القمرُ تسع مراتٍ وضعت عروس بجماليون طفلاً أسمته بافوس، وأُطلقَ هذا الاسمُ فيما بعد على الجزيرة.

يبدو لي أنَّ تأثير الأسطورة في الشعراء العرب الذين ذكرتُهم وفي غيرهم كان أقوى من تأثيرِ الأعمال الفنيَّة التي جسَّدتها؛ بل لعلَّ بعضهم لم يتأمل تلك الأعمال، فإن فعل فبعدما أنجزَ قصيدته.

إنَّ قصيدة زكي أبو شادي «بجماليون» المكتوبة عام (١٩٤٢م) هي تسبيحٌ بذكرِ الفنِّ وعطاياه وإبداعاتِه التي لا يُدانيها ولا يَعْدِلها شيءٌ في الوجود، فالعملُ الفنيُّ الذي يبدعهُ هذا الشاعرُ / المَثّال مجبولاً من رؤاه وخيالاته هو الجمالُ الخالص النقي الطاهر؛ الذي لا يُخالطُه إثمٌ أو دونيّة أو وضاعة؛ حتّى إنَّ الضياء الذي تشبعت المرأةُ التمثالُ به ليسَ من ضياءِ الأرض الذي هو ظلماء في حقيقة الأمر، والجمال الذي تغنّى به الشاعر لا عهد للبشر به! إنَّهُ خالدٌ خلودَ الزمن، بل يذهبُ الشاعرُ أبعدَ من ذلك؛ إنَّ هذا الجمالَ الذي صنعتهُ يداه جعلَ الأنبياءَ يطوفونَ حوله - وهم الذين حاربوا من قبلُ الأصنامَ - ووجدوا فيهِ ما كانوا دعوا إليهِ من قيمٍ نبيلةٍ ومحبَّةٍ وخيرٍ ونقاء، بل ها هم يسجدونَ أمامَه:

من خيالي جبلتُ حُسنكِ تمثالاً فطافت حياله الأنبياءُ
مشرقاً من جمال ما علّموا حين الذي علّموا طواه الفناءُ
سجدوا مثل سجدتي لمحياكِ فمنه تألّف الإيحاءُ
نظرةٌ للألوهة استعبدتنا وعبيد الجمال هم من أضاؤوا
وتخلُّوا عن السماء فإن الأرض لمَّا سكنتها تستضاءُ
بل لدن أبدعت يد الفنّ فيها رسمك الذي اشتهته السماء
اتملّاهُ في شخوصي وأحلامي ومن غيره فؤادي براءُ
يا مثاليتي التي لم تدنّس بتشابيه كلها أهواءُ
ما تسابيح مهجتي فيك إلّا صلوات روحيّة غنّاءُ
لم تُعرّف ولن تعرّف يوماً لنفوس لم يستثرها الضياءُ
والضياء الذي تشبعت منه غير دنيا ضياؤها ظلماءُ
والجمال الذي تغنيت فيه غير ما تابع الورى كيف شاؤوا
كلما جئت مفصحاً عنه ردتني إلى الصمت نشوة خرساءُ
بايع الأنبياء قلبي بالحب وعبئي من دونه الأعباءُ
ففروضي فروضهم وعباداتي وحيداً هي الغنى والجزاءُ
وهي همّي ولوعتي وشجوني وهي أنسي ولذتي والرجاءُ
وتجليتِ فتنةً وأنا العابدُ لا تستثيره الضوضاءُ
وتخيَّلتِ أنني ذلك المغرمُ يُصبي خياله الإغراءُ

فتباعدتُ، حينما أنتِ للفنِّ خيالي المقدّس الوضّاء

لا التي يعشق الورى، وهي منهم، ويُباهي بوصفها الشعراءُ»[٣]

والطريف أنَّ الشاعرَ - الذي ظلَّ أسيرَ النَّظْم على حسابِ جمالياتِ الشعرِ- لا يعبأ بالفكرةِ التي قامت عليها الأسطورة والأعمال الفنيّة في الأساس، أعني انبعاث الحياة نفسها في التمثال وتحوّله إلى كائنٍ من لحم ودم، وهذا ما جعلَ ناقداً مثل الدكتور عبد النبي اصطيف يقولُ في قراءتهِ قصيدةَ أبي شَّادي:

«ما دام يرى أن الفن هو البداية والنهاية، أو بعبارة أخرى ما دام يرى أنه في البدء كان الفن، فليس ثمّة لديه من حاجة إلى التفكير في الحياة أو بثّها في تمثاله. إنه لم يرَ في الأسطورة غير جانب السعي الفني من الفنان نحو الكمال، أما علاقته بالحياة من حوله، أما دور الفن في التنبيه إلى ما في الحياة من مغريات تجعلنا نفكر فيها بعد أن انصرفنا عنها، وبعد أن كشفها الفن لأعيننا فأمر لا يعني أبا شادي في قليل أو كثير. في البدء كان الفن وكفى به، هذه رسالة أبي شادي في استلهامه للأسطورة»[٤].

وللشاعر علي محمود طه قصيدة أسماها «التمثال»[٥]، وزوَّدها بعنوانٍ فرعيٍّ: «قصة الأمل الإنساني في أربعة فصول»، ولم يكتفِ بذلك بل قدَّم لها بكلام نثريٍّ وكأنَّهُ يخشى ألّا تصلَ إلى المُتلقّي كما يرغب؛ فجاءَ ذلكَ الاستهلال شرحاً للقصيدةِ وعِبأً عليها:

«الإنسان صانع الأمل، ينحت تمثاله من قلبه وروحه،

ولا يزال عاكفاً عليه يبدع في تصويره وصقله متخيلاً فيه الحياة

حتى تخمد وقدة الشباب في دم الصانع الطامح

وتشعره السنون بالعجز والضعف فيفزع إلى معبد أحلامه

هاتفاً بتمثاله، ولكن التمثال لا يتحرك، والحلم الجميل لا

يتحقق، وهكذا تجتاح الليالي ذلك المعبد وتعصف بالتمثال فيهوى

حطاماً، وهنا يصرخ اليأس الإنساني ويمضي القدر في عمله».

وستدورُ القصيدةُ في فلكِ هذهِ المقدّمة، فالفنانُ الذي يبدعُ التمثالَ من قلبهِ وروحهِ كما فعل بجماليون في الأسطورة، وكما صوَّرَ الفنانُ التشكيليُّ في اللوحةِ، يَجهدُ في الغدو والرواحِ والإسراءِ والطروقِ حاملاً إليهِ من كلِّ مكانٍ يصلُ إليهِ أجملَ الهدايا التي يضعها أطواقاً وقلائدَ في عُنقه، وأقراطاً في أذنيهِ، وخواتمَ في أصابعهِ، وأثواباً وأوشحةً يلفُّ بها جسده الجميل، ويلقي بها تحت قدميه:

أيُّهذا التمثال هأنذا جئت ألقاك في السكون العميقِ

حاملاً من غرائب البر والبحر ومن كل محدث وعريقِ

ذاك صيدي الذي أعود به ليلاً وأمضي إليه عند الشروق

جئت ألقي به على قدميك الآن في لهفة الغريب المشوق

عاقداً منه حول رأسك تاجاً ووشاحاً، لقدّك الممشوقِ

صورة أنت من بدائع شتى ومثال من كل فن رشيق

بيدي هذه جبلتك من قلبي ومن رونق الشباب الأنيقِ

وضعَ الشاعرُ/ الفنَّانُ في التمثال الذي جبله من دم قلبهِ ورونقِ شبابهِ كلَّ ما عثر عليهِ في الدنيا من حولهِ براً وبحراً من ضروبِ الجمالِ والفتنةِ، وصنوفِ الروعةِ والبهاءِ والصفاء، حتى إنَّ الطبيعةَ نفسها حارت بسعيهِ الدؤوب في اقتناصِ كلِّ ذلك:

كلما شمت بارقاً من جمال طرت في إثره أشق طريقي

شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه، ومن صفاء البريق

شهد الطير كم سكبت أغانيه على مسمعيك سكب الرحيق

شهد الكرم كم عصرت جناه وملأت الكؤوس من إبريقي

شهد البر ما تركت من الغار على معطف الربيع الوريق

شهد البحر لم أدعْ فيه من درٍّ جديرٍ بمفرقيك خليقِ

ولقد حيَّرَ الطبيعة إسرائي لها عند كل ليلة وطروقي

واقتحامي الضحى عليها كراعٍ آسيوي أو صائدٍ إفريقي

أو إله مجنح يتراءى في أساطير شاعر إغريقي

لكنَّ التمثال الذي يتحدَّثُ عنه الشاعرُ ليسَ لامرأةٍ فاتنةٍ عشقها أو فرَّ إليها مما أنفَ منهُ عندَ غيرها أو ما شابه؛ ما من إشارةٍ واحدةٍ إلى ذلك، بل هو تمثالٌ لأحلامهِ وطموحاتهِ، ولاشكَّ أن شطراً كبيراً منها يتعلّقُ بالفن وبالطموح الأدبي الإبداعي، وهو مثل بجماليون يضرعُ إلى الخالقِ أن تُبعث الحياةُ في منحوتتهِ، ويتفقَّدها كل يوم ويتألَّمُ أنَّ العمرَ يمضي والحجر ما زالَ حجراً لم تتدفَّقِ الدماءُ في عروقه؛ هل كان واهماً؟ هل ظنَّ أنَّ الفنَّ والإبداعَ يستطيعُ أن يقفَ في وجهِ الزمن وينتصر عليه؟ هل ظنَّ هذا المُتشبِّه بالخالق الذي بنى

تمثالاً لأملٍ يرجو تَحقُّقَه أنَّ تمثاله سـيُبعَثُ حيّاً؟ وها هـي ذي السنون تثبتُ له أنَّه كان على خطأ:

أنـا يـا ألم صانع الأمـل الضاحك في صورة الغـد المرموق

صنعتـه صوغ خالق يعشـق الفـن ويسمو لكل معنـى دقيق

وتنظَّرتـه حيـاةً فأعياني دبيب الحيـاة في مخلوقـي

كل يـوم أقـول: في الغـد، لكن لست ألقاه في غـد بالمفيق

ضاع عمري، وما بلغت طريقي وشكا القلب من عذاب وضيق

حزينةٌ نهايةُ القصيدة التي لم تقتدِ بأسطورة بجماليون في خاتمتها، بل قدَّمت لنا شاعراً أنفـقَ جُلَّ عمـرهِ عبثاً، كان يعدو خلفَ أملٍ سـرابٍ، وينفخُ الروحَ في حجرٍ صـلدٍ. إنَّه يقفُ مهزوماً أمامَ الزمن وقد امتلأ قلبهُ حسرةً وعذاباً، لكن يكفيه أنَّه حاول...

في قصيدة بدوي الجبل «الدمية المحطَّمة»(٦) نحن أمام حالةٍ مُختلفة تماماً؛ القصيدةُ نفثةُ مَصْدُور، صرخةُ مكلوم؛ ولاشكَّ عندي أنَّ الشاعرَ كتبها في لحظةِ خروج من قصَّة حبٍّ فاشلٍ، ملؤه خيبةُ الأمل؛ وانهيارُ الأماني، وهو ما لم يتخيّله ولم يخطر في باله؛ لقد صنعَ دميته بيديه – كما فعل بجماليون– ووضـعَ فيها أحلامَه وأهـواءَه وكلَّ جميلٍ ادّخرهُ لها، ولكنَّهُ – في خروج عن الأسطورة– نفثَ الحياةَ فيها من روحه؛ هو لم يتضرَّع لفينوس أو سواها كي تبعثَ الدمَ في عروقِ تمثاله، وكيفَ يفعلُ! أليسَ المبدعُ خالقاً بذاته؟! ولهذا سـتكون الصدمة أكبر بكثير حين يُضطرُّ إلى تحطيمِ ما صنعت يداه، تحطيمَ جبّارٍ؛ بيدهِ أن يخلقَ وبيدهِ أن يُدمِّر:

أيـا دُمـيـةً أنـشـأتُـهـا وعـبـدتُـهـا
كما عبد الغـاوون منحوتَ أحجـارِ

سكبتُ بها روحي وأهـواءَ صبوتي
وألـوان أحلامـي وبـدعـةَ أطـواري

جمعتُ بها الدّنيا فكانت سلافتي
وكأسـي ونـدمـانـي وأهـلـي وسـمّـاري

ونـامتْ على الحلم المريح بمقلتي
وهـدهـدهـا عـطـري وحـبّـي وإيـثـاري

ويـا دمـيـةً أنـشـأتُـهـا ثـمّ حطّمتْ
يـدايَ الـذي أنـشـأتْ تحطيمَ جبّـار

في المقطعِ الأولِ من القصيدة أعلاه أوجزَ لنا البدوي قصَّته مع دميته، ليتابعَ في المقاطع الثلاثة التالية سردَ الحكايةِ بضميرِ المتكلِّم، مُتوجِّهاً بخطابِه إلى تلكَ المرأة، التي لا يجعلنا نرى أي جميلٍ فيها إلّا وهو من إبداعِه وحده ولا فضلَ لها فيه، حتى حين يوشكُ هذا الاعتدادُ بالنفسِ أن يخبو قليلاً وهو يصفُ ثغرها «فيا لمنمنم نديّ بأنفاس الرّياحين معطار» يفاجِئنا أن هذا الثغرَ ما له أن يكون بهذهِ الرقّة والعذوبة لو لم يكن من حانِ الشاعر/ المَثّال:

جمالك من سحري وعطرك من دمي
وفتنتك الكبرى خيالي وأشعاري

وثغرك من حاني فيا لمنمنم
نديّ بأنفاس الرّياحين معطار

ألمّ به إثمي فنداه بالمنى
ومرّ به وَهْناً فطيّبَهُ عاري

خلقتك من أهواء نفسي ونوّعتْ
بك الحسن أهوائي وحبّي وأوطاري

فما يشتهى خدّاك إلا لأنّني
تركت على خدّيك إثمي وأوزاري

وما أسكرت عيناك إلا لأنّني
سكبت بجفنيك الغويّيْن أسراري

الدميةُ إذن، ليست شيئاً بذاتها، إنَّما هي مخلوقٌ حقير جاحد، لم يُقدِّر ما وهبه إياه الخالق، إنها أشبه بالكفرةِ في الدياناتِ السماويّة؛ ممن لا يُقدِّرونَ نعمَ الباري عليهم.

وكلُّ تلكَ الغضبة «المُضريّة» لأنَّ المرأة أنكرتِ الشاعر/ الخالق، لقد أنكره الحسنُ الذي صاغه بيديه:

أينكرني حسن خلقت فتونه
فيخنقني عطري وتحرقني ناري

وتنكرني: يا غضبة الشعر والهوى
ويا غضبة الدنيا ويا غضبة الباري

وعليهِ فمن حق الخالقِ أن يُدمِّرَ مخلوقه؛ أن يُعيدَه إلى الطين الوضيع الذي جُبلَ منه غيرَ آسفٍ على شيء:

رددتــك للطيـن الـوضـيـع ومـا حنـا
على روضك الهاني هبوبي وإعصاري

وفـارقـتُ إذ فـارقـتـك الـطـيـنَ وحـده
وعـادت إلـى نفسي عـطـوري وأنــواري

إنَّ هــذهِ النظرة إلى المرأة تبدو غريبةً جداً لمن عرفَ قصــائد بدوي الجبل الفاتنة في المرأة؛ التي قدَّمتها أســمى وأجمل وأرق الكائنات، التي قدَّمتها «خالقة»[٧]، وملهمة، ومصدر فرحٍ وبهجةٍ[٨]، فهل هو تأثيرُ الأسطورةِ أو تأثير اللوحة التي شاهدها الشاعرُ في اللوفر؟

وهــذا الانحراف الجديدُ عن الأســطورةِ نفســها، وعن الأعمال الفنيّة المُســتلهمة منها ألا يُذكِّــرُ ببجماليون عندَ توفيق الحكيم؟ هناكَ طلــبَ الفنان من الآلهة أن تعيدَ جالاتيا إلى تمثالٍ من العاج، حين أحسَّ أنها أصــبحت امرأة مثل ســواها، قادرة على خيانته، وتفضــيل عشيقٍ عليه، في إيحاءٍ إلى أنَّ إبداع الفنّان أنقى وأطهر مما تبدعه الآلهة، وحين قبلت الآلهةُ التحــدي وأعادت جالاتيا إلى أصــلها الجامــدِ؛ وندم بجماليون على فعلتــه، فتألم لفراقها، رفضــت فينوس أن تبعثَ فيها الحياة من جديد، فما كان من بجماليون إلا أن هوى بمطرقتهِ على رأس التمثال وحطَّمه في نوبةٍ من نوباتٍ غضبه.

ومن القصائد الطريفة التي استلهمت أسطورةَ بجماليون وتمثال فينوس ميلو معاً - بل لعلَّ تأثيرَ فينوسُ كان هو الأشــد والأكثر وضــوحاً- قصيدة «امرأة وتمثال» للشاعر عمر أبي ريشة (١٩١١- ١٩٩٠م)، وقــد كتبها عام (١٩٤٦م). ما يميز هذه القصــيدة من كثيرٍ من القصــائد التي اســتلهمت تمثال فينوس أن اســم فينوس أو أفروديت لا يرد في النص إطلاقاً، ولولا تلك المقدمة القصــيرة لما عرفنا أن الشــاعر يتحدث عن العمل المذكور، كما أن التمثال عينه لم يكن السبب الرئيس في كتابة القصيدة، مثلما هي الحال مع قصائد التمثال الأخرى.

كشفت المقدمة أن الشاعر عاد إلى بيته بعد لقائه امرأةً لم يرها منذ عشرة أعوام فأحزنه ما فعل الزمن بجمالها الباهر؛ وتقع عينه فور دخوله منزله على تمثال فينوس لتندفع الكلمات على لسانه:

حـســنـاء هـــذي دمـيـــة[٩]
مـنـحـوتـة مـن مـرمـرِ

طـلـعـت عـلـى الـدنـيـا
طـلـوع الـسـاحـر الـمـسـتـهـترِ

وسرت إلى حرم الخلود
على رقاب الأعصرِ
عريانة سكر الخيال
بعريها المتكبر
أبداً ممتعة بينبوع
الصبا المتفجّر
ترنو إليها في وجوم
الحالم المستفسر
والطرف بين منقَّل
في سحرها ومسمّرِ
وشّى بها إبداع ناحتها
الجمال العبقري
ومضى وبنت رؤاه
لم تكبر ولم تتغيّرِ
حسناء ما أقسى فجاءات
الزمان الأزور
أخشى تموت رؤاي إنْ
تتغيّري...فتحجري!!(١٠)

القصيدة تعالج إحدى قضايا الوجود الأزلية؛ الإنسان والزمن! ولكنها هنا تطرح الأمر انطلاقاً من ثنائيّة «الحياة والفن»، فالشاعر يسلّي النفس بأن الفن قادر على هزيمة الزمن - بكل ما يعنيه من تغيير في الكائنات والموجودات وصولاً إلى الموت والاندثار- وذلك حين نحوّل الحياة عامةً والجمال الإنساني خاصة إلى عمل فني خلّاب؛ كما هي الحال مع فينوس! وكما فعلَ ذات يوم بجماليون.

هذا ما يوجزه ويكثّفه في البيتين الأخيرين من القصيدة، وهي مزيّة فنيّة لشاعرية أبي ريشة اتفق عليها نقّاده؛ فخاتمة قصيدته تأتي غالباً مفاجئة حاسمة تضيء النصَّ كله بطريقة غير متوقّعة. إذن مضى المثّال، الذي أبدع فينوس، لكن «بنت رؤاه» وربما كانت في الأصل فتاة من لحم ودم-«لم تكبر ولم تتغيّر»، وها نحن بعد أكثر من ألفي عام ننظر إلى شبابها

الساحر وصباها الفتّان؛ وقد خلّد الفن كل ذلك، باختيار لحظة من الزمن الهَروب وتثبيتها، ثم ربطها بالمكان؛

إن أبا ريشة مدفوعاً بعاطفته نحو صديقته الحسناء، وبتلك الهزّة أو الرعدة، التي تنتابنا نحن البشر حين نفكر بالشيخوخة وما تعنيه يتمنّى أن تتحوّل لفتاته إلى تمثال، طارحاً بذلك رؤيا- لا أقول مناقضة ولكن- تدخل في جدلٍ مع رؤيا أسطورة بجماليون؛ المثّال الذي يبدع من الحجر نصب فتاة ساحرة، فيتمنى أن تبعث حيّة، ويدعو الأرباب إلى نفخ الروح فيها... فإذا بذلك يتحقق؛ معبراً من حيث يدري أو لا يدري عن الثنائية نفسها بعد أن تقلب طرفيها فتصبح: «الفن/ الحياة»... لكأن الفنان يقول لنا هو الآخر: «الفن أيضاً قادر على بعث الحياة من الجمادات، من الموات...».

الهوامش

(١)- توفيق الحكيم، بجماليون، مكتبة الآداب، ص ١٦-١٧.

(٢)- انظر: أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمهُ وقدم له: د. ثروت عكاشه، راجعه على الأصل اللاتيني د. مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.

(٣)- أحمد زكي أبو شادي، من السماء، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٢٧-٢٨.

(٤)- انظر بحث: د. عبد النبي اصطيف، المؤثرات الأجنبيّة في الشعر العربي المعاصر/ نحو بديلٍ لمفهوم التأثير.

(٥)- انظر: ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٦٥-١٦٧.

(٦)- ديوانُ بدوي الجبل، الهيئة العامة السوريّة للكتاب، دمشق ٢٠١٦، ص ٤٤٩- ٤٥١.

(٧)- انظر قصيدة الشاعر: «خالقة» ديوان بدوي الجبل (سابق)، ص ٥١٧-٥٢٠.

(٨)- انظر: قصيدة «إيهٍ حكيمَ الدهر»، ديوان بدوي الجبل (سابق)، ولاسيما الصفحات ٣٨٩-٣٩٢.

(٩)- يستخدم عمر مفهوم الدمية كما استخدَمهُ الشعراء في الجاهليةِ؛ والشعر العربي القديم عموماً. وهي تمثّل هنا فينوس.

(١٠)- ديوان عمر أبو ريشة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢١٥- ٢١٧.

تخييل التاريخ*

د. صلاح صالح

الرواية العربية المعاصرة وظاهرة استثمار التاريخ

من الواضح في الرواية العربية المعاصرة التي استثمرت التاريخ، أن وفرتها جعلتها ظاهرة، أو بمنزلة الظاهرة، التي تستدعي التأمّل، وتحرّض المشتغل في الشأن الروائي على تناولها من مختلف الجوانب ذات الصلة بأساس الظاهرة، مثل السعي إلى محاولة اشتمال الكتلة التي تشكّلها الظاهرة في العمق والشمول، وما تشكّله من كلّية المشهد الروائي العربي الراهن، والأسباب الخارجيّة – السياسية والاجتماعية والسياق الثقافي- التي أدّت إلى بروزها، ومدى تأثير ذلك في الطبيعة الفنية للأعمال الفنية المشمولة بغطاء الظاهرة. والمفارقة التي تنتاب كينونة العمل الروائي بوصفه عملاً فنّياً، إذ تتجلى المفارقة في أنّ استثمار التاريخ وحكاياته ووقائعه القارّة في سيولة الزمن، أو التي تكوّن أهم عناصر السيولة في الزمن من وجهة نظر الإنسان، هذا الاستثمار يتنافى مع الصفة الأساس التي تمنح عملاً فنّياً ما صفته الفنّية المتمثّلة في أن العمل الفنّي لا يجوز أن يشبه شيئاً سوى نفسه، بالإضافة إلى أثره الكبير في تقليص الصفة التخييلية للرواية إلى حدّ يشبه الإلغاء. مع

* نُشِرَ الجزء الأول من هذه المادة في العدد ٦٧٦، كانون الثاني، ٢٠٢٠م.

ضرورة التذكير بخطورة هذين الأمرين على أي عمل فني، سواء أكان روائياً أم غير روائي، أي نفي الأصالة والفرادة من جانب، وتقليص مساحة التخييل أو نفيها، من جانب آخر. ولا بدّ من معاودة تناول هذه المفارقة (البنيويّة) في موضع لاحق من البحث.

إن أي تناول نقدي لظاهرة استثمار التاريخ روائيّاً يشير بداهةً إلى وجود تباينات حادّة فيما بين الأعمال الروائية التي تنضوي تحت غطاء الظاهرة. ويشير أيضاً إلى إمكان إقامة عدد من التصنيفات لتلك الأعمال، اعتماداً على - أو انطلاقاً من - الرؤية ذات الأرجحية الخاصّة التي يغلّبها هذا المنظور النقدي، أو ذاك.

فمن ناحية اتّساع الحيّز التاريخي القائم داخل ما يمكن تسميته «المتن الروائي» نجد:

١- روايات جعلت كلّ عوالمها داخل حقبة، أو مدّة اقتطعتها لنفسها من التاريخ، مثال: «رادوبيس» لنجيب محفوظ، و«الزيني بركات» لجمال الغيطاني، و«ثلاثية غرناطة» لرضوى عاشور، و«رحلة الغرناطي» لربيع جابر، و«أرض السواد» لعبد الرحمن منيف.

٢- روايات أنشأت عوالمها وبناها في الحاضر، واستعارت من التاريخ مقاطع محدّدة تتمتّع بدلالة خاصّة، على سبيل ما يسمّى بالتناصّ، أو ضمن ما يسمّى بالإسقاط التاريخي، أي الإتيان بأحداث من الماضي لإضاءة مساحات معتمة أو ملتبسة من الحاضر، وهذه الروايات كثيرة، وهي تتفاوت فيما بينها من حيث اتّساع حجم الاستثمار التاريخي.

٣- روايات استثمرت الشكل التاريخي، أو بعض الأشكال التاريخية التراثيّة للسرد، من أجل إنشاء بنى وعوالم تخييلية بحتة، لكنها تشي بأنها وقائع من التاريخ، ويصل الأمر ببعضها إلى درجة عالية من الإقناع الفنّي بأنها من التاريخ كما في رواية «حبّى» لرجاء عالم، و«ظلمة يائيل» لمحمد الغربي عمران. على سبيل المثال.

٤- روايات أخذت حوادث شائعة من التاريخ السياسي أو الديني أو الأسطوري، وقرأتها خلافاً للقراءات الشائعة المتواترة، لغايات فنّية أو فكرية أو سياسية، مثل قصّة إيزيس وأوزيريس في «انكسار الروح» للمنسي قنديل، و«متاهة الأعراب في ناطحات السراب» لمؤنس الرزّاز.

ومن ناحية بعد الشقّة الزمنية التي تجعل التاريخ تاريخاً، نجد:

١- روايات تتناول المراحل الأولى من الأزمنة التاريخية، مثل: الحقبة الفرعونية في غير عمل لنجيب محفوظ.

٢- روايات تتناول المراحل الوسيطة من الأزمنة التاريخية - مع جعل مصطلح (الوسيطة) يشمل مختلف المراحل التي أتت بعد بدء التاريخ الميلادي، حتى بدايات القرن العشرين، على سبيل الاصطلاح المقيّد بحدوده المبيّنة آنفاً- مثل أعمال أمين المعلوف و«الزيني بركات».

٣- روايات تسعى إلى تدوين الوقائع التاريخية المعاصرة والحديثة، في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مثل ثلاثية نجيب محفوظ، ورباعية «تغريبة ابن حتحوت» لمجيد طوبيا، وخماسية «مدن الملح» لعبد الرحمن منيف، وسباعية إسماعيل فهد إسماعيل «إحداثيات زمن العزلة»، و«دروز بلغراد» لربيع جابر.

ومن ناحية الأهداف المتوخّاة، أو المنطلقات التي كانت وراء استثمار التاريخ نجد أسباباً كثيرة، اقتُرِحَ أبرزها في موضع سابق. ومع ذلك فهي تظل متفلّتة من إمكان الحصر الدقيق، لأن معظمها ينوس بين الرغبة الفعلية التي تدفع روائيّاً ما لاستثمار حيّز تاريخيّ ما، أو واقعة تاريخية ما، من جانب، والمقولات الكبرى التي تطرحها النصوص الروائية المتخلّقة في حيّز الواقع، من جانب آخر. إذ نجد روائيين يدّعون أنهم يعمدون من خلال استثمار التاريخ إلى كتابة تاريخ البسطاء الذين «لا تاريخ لهم» بحسب تعبير عبد الرحمن منيف، وإلى كتابة التاريخ الاجتماعي بالتوازي مع التاريخ السياسي الذي يُعنَى به المؤرّخون، كما يزعم غير روائي، مثل حنا مينة ونجيب محفوظ.

وهناك مَنْ يرى أن التاريخ المدوّن تاريخ زائف ومزوّر، فيعمد إلى تصحيح ذلك من خلال رؤية الواقعة التاريخية من وجهة نظر جديدة، أو سردها بشكل مخالف - جزئيّاً أو كلّياً- لما وردت عليه في المدونات التاريخية الكلاسيكية، أو المعتمدة مدرسيّاً، فنجد مَنْ ينبري لاستحداث رؤية مغايرة، كما فعل عبد الرحمن منيف في «سباق المسافات الطويلة» بخصوص الانقلاب الذي استحدثه الأمريكان ضد حكومة (مصدّق) وإعادة الشاه إلى الحكم، وكذلك ما سعى إلى فعله أمين المعلوف في تناول بعض الشخصيات الإشكالية في تاريخنا، والتاريخ المجاور، «الحسن الصباح، وماني» على سبيل المثال.

وهناك مَنْ يسعى إلى فضح جرائم الأنظمة القمعية التي يتستّر المؤرّخون الرسميّون على جرائمها، ويروون الأحداث من وجهات نظرها.

وهناك كتّاب يقرؤون التاريخ فينبهرون ببعض حوادثه الدالّة، أو المتمتّعة بقدر من الغرابة التي يقصر عنها الخيال في أحايين كثيرة، فيجعلونها موضوعاً، أو هيكلاً لعمل روائي ملتبس

بالحاضر كما في «الكائن الظلّ» لإسماعيل فهد إسماعيل، أو تبقى في إهاب التاريخ مثل «تغريبة ابن زريق البغدادي الأخيرة» لسلام عبود. أو يطّلع بعضهم على وثائق كانت محجوبة، أو ضائعة فيجعلها هيكلاً أساسياً لعمل روائي مميز، مثل «أعدائي» لممدوح عدوان، و«قطعة من أوربا» لرضوى عاشور.

وهناك من يسعى إلى أن تقوم روايته (التاريخية) بإماطة اللثام عن وقائع وأحداث مهمّة أغفل النظام العالمي الرسمي الراهن ذِكرَها، وحرص على التكتّم الشديد عليها، ودفنها في غياهب التضليل الإعلامي، مثل جرائم الإبادة الجماعية في مناطق كثيرة من العالم، وأحداث ثورة ظفار في رواية «وردة» لصنع الله إبراهيم.

معايرة الاختيار

ومن ناحية السويّة الفنّية يمكن التمييز عموماً بين نمطين رئيسَيّن من الروايات التي سعت إلى استثمار التاريخ:

الأول؛ هو الذي غلّب الوظيفة الخارجية للفن على طبيعته، وهذا ما أدّى بطبيعة الحال إلى انزلاق الروايات المندرجة في هذا النمط نحو التاريخ، مع وجود تفاوتات في مسافة الانزلاق، إذ تبلغ المسافة أحياناً حدّ إفراغ بعض الروايات من صفاتها الروائيّة، والتصاقها ضمن موادّ التاريخ، أو جعلها جنساً ثقافيّاً مبهماً أو (معمّى) بين الرواية والتاريخ، بسبب النقص المزدوج في (روائيّتها) و(تاريخيّتها) على حدّ سواء. وتسويغ ذلك ماثل عبر الزعم بأن نقص الفنّية والروائية جاء في خدمة ما يسمّى بـ(الحقيقة التاريخية) أو الأمانة للواقع، أو المصداقية التاريخية، وأنّ النقص الذي ينتاب الوقائع التاريخية، حذفاً وتفويتاً، أو تحويراً وتزويراً، أو تصويباً، جاء في خدمة الناحية الفنية، وهذا ما نجده عموماً في روايات تاريخ الإسلام لجرجي زيدان، والأعمال ذات الطابع المدرسي لعبد اللطيف الأرناؤوط، على سبيل المثال.

الثاني؛ هو الذي غلّب الطبيعة الفنّية للرواية على حساب الوظيفتين السياسية والاجتماعية، من غير أن تسعى إلى إلغائها، بحيث ظلّت الروايات المندرجة في هذا النمط داخل إطار الفن الروائي، على الرغم ممّا يعتورها في إطاري (نفي الأصالة وتقليص مساحة التخييل). وهذا النمط هو الذي تسعى هذه الدراسة إلى التخويض فيه، بوصف الروايات التي تندرج في سياقه روايات يتحقق فيها ما يجعلها تنضوي تحت الجنس الروائي على الرغم من كمّية التاريخ المستثمر في دواخلها.

وبوصفها أيضاً استطاعت أن تستقطب أعداداً متنامية من المتلقّين. مع الإشارة إلى أن هذا الحكم يجب أن يبقى محاطاً بتحفّظات كثيرة أبرزها قائم في غياب البحث العلمي الموضوعي في شرائح قرّاء الرواية العربية على وجه التحديد. لأن حجم مبيعات رواية ما، لا يعني أنها مقروءة أكثر من سواها بالضرورة، إذ يمكن أن تقوم مؤسّسات، وجهات حكومية، أو غير حكوميّة، بشراء أعداد وفيرة من كتاب ما، أو رواية ما، لأسباب لا تتعلّق بالقيمة الفنّية والثقافية للكتاب، من غير أن يجد من يقرؤه بالضرورة. ومن المعروف أن أعداداً كثيرة من كتب كثيرة تبقى حبيسة رفوف المكتبات العامّة والمستودعات، ولذلك لا بدّ من اعتماد صيغة الترجيح في الزعم أنَّ الروايات التي تستثمر التاريخ عموماً، والتاريخ الحديث والمعاصر خصوصاً، تستقطب شرائح واسعة من القرّاء، مع الإشارة إلى أن أعداداً من أولئك القراء المفترضين لا يولون اهتماماً مركزيّاً للمسألة الفنية في الرواية.

ولا يغيب عن الذهن أن هذه الروايات تشكِّل ظاهرة، أو ما يشبه الظاهرة التي تستدعي التأمل والبحث فيما يشكل أساسها.

ويتناول البحث هذا النمط من الروايات عبر محورين:

١- يهتمّ الأوّل بحجم الغواية التي يشكّلها التاريخ لاستثماره روائيّاً.

٢- ويهتمّ الثاني بمناقشة نماذج من الروايات التي استثمرت التاريخ، من ناحيتي وضعيّة الأصالة الفنّية، نفياً أو تقليصاً، وكذلك تقليص مساحة التخييل.

المحور الأوّل

أشرنا بشكل سريع إلى بعض ما يمكن أن يكون كامناً في نفوس الروائيين لدفعهم إلى استثمار التاريخ، سواء أكانت الدوافع نبيلة مسوّغة، مثل الرغبة في تصويب الوقائع المزوّرة، أو كتابة تاريخ الأغلبيّة المهمّشة في مختلف حقب التاريخ، أم كانت الدوافع غير الظاهر الذي تبدو عليه، حين يكون اللجوء إلى التاريخ نوعاً من ركوب الموجة الرائجة، أو التفافاً على فقر المخيلة الروائية، وتعويضاً عن الإفلاس الإبداعي، من خلال تناول حكاية جاهزة من التاريخ، ثمّ مطّها، وكسوة هيكلها العاري بموادّ من الواقع المعاصر، أو المخيلة الضحلة، وهذه المواد تخفق أحياناً كثيرة في جعل الهيكل التاريخي يمتلك مقوّمات الحياة الروائية.

إن هناك عدداً من الأسباب الموضوعية الرصينة التي تشكِّل أرضيّة نبتت فوقها أشكال الاستثمار الفني للتاريخ، ويمكن إجمالها فيما يأتي:

١- **الجنس الروائي جنس مرن يستثمر أجناساً ثقافية كثيرة**، يعالجها ويصهرها في بوتقته، لتصير فيما بعد جزءاً لا يمكن فصله عنه، مثل الجغرافيا، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، والسياسة، والتاريخ. مع ملاحظة أن التاريخ هو أكثر هذه الأجناس اندغاماً في الجنس الروائي، وهو الأكثر إغراء بالاستثمار، بطبيعة الحال.

٢- **هناك تشابه بنيوي وأسلوبي بين سرد المادّة التاريخية**، وسرد الحكاية داخل الرواية، فما أكثر الذين يرون أن التاريخ مجرّد حكاية، وأنه أيضاً مجرّد «نصّ مزعوم، وتخييل أبعد ما يكون عن الحقيقة» حسب تعبير الدكتور محمّد برادة[1]، ويمكن الزعم بالمقابل أن الرواية مجرّد تاريخ لأولئك الذين لا تاريخ لهم، حسب تعبير عبد الرحمن منيف.

٣- **ليست الرواية الجنسَ الفني الوحيد الذي يستثمر التاريخ**، بل يفعل ذلك مختلف الفنون دونما استثناء، فالشعر بدْءاً من سرد ملحمة جلجامش، ومروراً بهوميروس، يسرد وقائع الماضي (البطولي وغير البطولي) ويتناول أيضاً شخصيات تاريخية لتمجيدها، ووقائع لاستخلاص الدروس والعِبَر منها. والمسرح، ربّما كان الأكثر لجوءاً إلى التاريخ من أي جنس ثقافي آخر، وهذا ما نجده لدى شكسبير مثلاً. والموسيقا أيضاً تنحو النحو نفسه، فالأعمال الموسيقية الكبرى تعرض التاريخ مُمَوسَقاً في الأوبّرا، والأوبريت، والسمفونية، وتضع عناوين مقتطعة اقتطاعاً مباشراً من التاريخ (الفعلي أو الأسطوري) لمجموعة ثقافية معينة، كما في أعمال فاغنر، وفي أوبرا عايدة لفيفالدي، ودون جوان لموزار، وشهرزاد لكورساكوف، و«بترا» للأخوين رحباني...إلخ.. والرسم، يصوّر مشاهد تاريخية لا حصر لها. وحتى النحت، يصور المشاهد التاريخية، ولا يقتصر على مجرّد السعي إلى تجسيد شخصيات المشاهير في التاريخ.

٤- **يكتظ التاريخ بأعداد عصيّة على الحصر من الحكايات المميّزة جماليّاً**، والممّيزة أيضاً بثرائها الدلالي المدهش، وهذا ما يراه الفنانون جميعاً، بمن فيهم الروائيون، مادّة خاماً تغوي بالاستثمار. وحكايات التاريخ ووقائعه تتمتّع أيضاً بمزيّة الانفتاح على -أو الاتّصال بـ- ما سبقها وما تلاها، بحيث تشكّل الحكايات سلاسل مترابطة، إلى الحدّ الذي يمكن الزعم معه بأن من يدخل التاريخ سارداً، فقد لا يستطيع الخروج منه، ومن أسر غواياته التي لا تنتهي. ولا يقف الأمر عند غواية الحكاية الجميلة، بل يجد بعض الروائيين في التاريخ منجماً للأحداث العجائبية التي وقعت فعلاً، ويتمتع بعضها بغرابات تفوق قدرة ذوي أخصب الأخيلة

علـى التخيّل، مثل طقوس التعذيب المأثورة عن المماليك، والمهارات الفائقة التي كان يتمتّع بها البصّاصون (عناصر المخابرات) في «الزيني بركات» و(فخ الأسماء) التي تصف ولع الناس بالفرجة على المسؤولين الذين كانوا يُسلخون أحياء أمام أنظار العامّة، كما لو كانت فرجة على عرض مسرحي، فالناس في ذلك الزمن «سئموا من هذه الحفلات التي صارت يومية والتي تخلّص فيها السلطان الجديد من أركان السلطان السابق كلهم قطعاً وحرقاً وصلباً، سئموها بعد أن كان بعض الزعران يحجزون الصفوف الأولى ثم يبيعونها لمن يرغب في الفرجة على العظماء السابقين يقطعون ويصلبون ويحرقون فيحس بسعادة العدل». وكذلك إشاراتها التفصيلية إلى الإجراءات الأمنية التي كان السلطان يعتمدها لحماية شخصه، فيكلّف مَنْ يذوق شرابه وطعامه قبله، ويكلف مَنْ يختبر له ماء استحمامه، ومَنْ يرتدي له ثيابه: «جاءت الجارية الأرمنية العملاقة، تلبس ملابسي الداخلية ووقفت أمامي فقامت الجاريتان بحك الثياب الملبوسة بجسدها حكّوها وحكّوها بينما جاريتاي تجففاني، وهكذا تأكدت أن الملابس غير مسمومة». وهناك ما ذكرته رضوى عاشور في «قطعة من أوروبا» بشأن معرض باريس عام (١٨٩٩) حين أقام منظّمو المعرض حارة مصرية، واستقدموا للمعرض من مصر خمسين حماراً للإيحاء بالمزيد من المصداقية، ويرافق الحمير عدد مساوٍ من المكاريين، وقد حقّقت الحمير نجاحاً باهراً في المعرض: «إذ تزاحم عليها الرواد مما تسبب في فوضى وضوضاء اضطرت المنظمين إلى تحديد مواقيت الركوب بتعيين ساعات لها كل يوم»[٢].

٥- تخضع رؤية التاريخ لثنائية منظوريّة متعارضة ظاهريّاً. فالتاريخ المدوّن في عصرنا واقع وخيال في الآن نفسه. إنه واقع يتمتّع بكل ما يتمتّع به الواقع الراهن من قوة حضور في ذهن من يتعامل معه، ويمكن عدّه أيضاً، بطريقة ما، أكثر واقعية من الواقع المعيش نفسه، فالزمن الذي مرّ على ما حدث في التاريخ دمغ كلّ ما حدث ببصمة الماضي المتحقّق فعليّاً أو ذهنيّاً، وحوادث الماضي لها ثقل الحقيقة الراسخة القارّة، ولها قوامها وقدرتها على الفعالية وممارسة التأثير في الواقع المعيش، سواء أكانت تلك الحوادث القارة في التاريخ قد حدثت فعلاً، أم لم تحدث. فلا شيء أكثر (حقيقيّةً) من الماضي الذي يشكّل من الناحية الموضوعيّة الكميّةَ العظمى التي تتعاظم كلّ لحظة من الزمن، فالحاضر في حالة حدوث مستمر، هو في حالة أبدية من السيرورة الأبدية، فلا يكتمل، ولا يُنجز أو يتحقّق، إلا بعد أن يستقرّ في الماضي. أما المستقبل، فهو يقع دائماً خارج الحقيقة الناجزة، مهما بلغ بنا اليقين بحتميّة وقوعه بتفاصيله المتوقّعة، والمتخيّلة والمأمولة على حدّ سواء.

ولا يغيب عن الذهن في هذا السياق ما يُرمى به التاريخ المدوّن، من أنه تاريخ ملفّق ومزوّر، كُتب وفق مصالح الطبقات المسيطرة عبر التاريخ. وغنيّ عن البيان ما يتمتّع به اتّهام التاريخ المكتوب بأنه خلاف الحقيقة، من اتّساع هائل، على مختلف المستويات، محلّياً وعربياً وعالميّاً، ولاسيّما من جانب الجماعات المدحورة والمقهورة في التاريخ. وغنيّ عن البيان أيضاً صعوبة – أو استحالة – إقامة الدليل القطعي الحاسم على صحّة هذه الواقعة التاريخية أو تلك، ولذلك ربما كان من المقبول الادّعاء بأن هذا التاريخ المدوّن بمختلف الصيغ والأشكال لا يجانب الحقيقة، ولكنه لا يستطيع اشتمالها بطبيعة الحال. فالعلاقة بينهما علاقة نقص، واشتمال من الناحية الفلسفية. والمهمّ في هذا الصدد أنّ تدوين التاريخ هو نوع من الحفر في الزمن لإنشاء المعرفة البشرية، بمختلف تشعّباتها واتجاهاتها. بحيث يتحوّل ما هو محفور إلى جزء من الحقيقة القارّة في ثقافة الإنسان، سواء أكان المحفور قد حدث أم لم يحدث. وهو يمارس تأثير الواقعة التي حدثت فعلاً لدى أعداد متعاظمة من البشر، حتى لو اكتشف العلم المعاصر خلاف ذلك، وحتى لو كان ذلك ينافي أبسط مبادئ التفكير العقلاني، وهذا ما نجده بشكل ساطع في المعجزات المنسوبة للأنبياء والقديسين والأولياء على المستوى الإنساني بمجمله. ومن ذلك ما تسرده (تغريبة ابن زريق البغدادي الأخيرة) بشأن الدور المريع الذي أدّته الجماعات المسلّحة التركية (السلجوقية) في تلك الآونة، وما ارتكبته من فظاعات بحق الذين تريد السلطات والجماعات المتنفّذة إبادتهم إبادة جماعية بالمعنى الدقيق للعبارة، كما حدث في «عين التمر»: «حالما دخلوا واجهتهم رائحة الدم والعفونة. أجساد النسوة عارية منتهكة مبقورة البطون. بعضها مقطوعة الأيدي. لم يتمكّن المجريطي من معرفة أمّ علي، فقد كانت أجساد أم علي وزوجة هاشم، وأختَي أبي علي تتجاور منقوعة بالدم. نظر في وجوه النسوة الأربع، فأدرك أنّ وجوه القتلى تشبه بعضها، كلها تنظر إلى السماء بريبة. متسائلة عن مغزى ما يحدث، كانت الصبية أريج تستلقي على ظهرها، بوجه مدمّى، مفتوحة الساقين، وطعنة قاتلة تمزّق أسفل عينها اليسرى»[٣].

وفيما يتعلّق بالجانب التخييلي للتاريخ، فقد سبقت الإشارة إلى إمكان جعل التاريخ «مجرّد نص مزعوم» وما هو مزعوم يتصل بعملية التخييل بالضرورة، وحتى لو لم يكن التاريخ مزعوماً بكلّيته، فإن اتّساع نطاق قراءة التاريخ كما يجب أن يكون، لا كما كان، يكشف حجم الكمية المتخيّلة من ذلك التاريخ، ويُضاف إلى ذلك، أن ما دُوّن من حوادث التاريخ لا يشكّل إلا نسبة شديدة الضآلة مما كان قد حدث فعلاً، ولذلك يمتلئ التاريخ موضوعيّاً بعدد غير محدد

من الفجوات الهائلة في المكان والزمان، والإنسان، سواء أكان روائياً يستمتع بلعبة التخييل، أم مؤرّخاً عالماً يتحرّى أقصى درجات الدقّة العلمية في التعامل مع مادته العلمية، (الإنسان) لا يملك سبيلاً لردم تلك الفجوات خارج آليات التخييل. والتخييل يبقى تخييلاً مهما اشتدّت أواصر اتصاله بعوالم الحقيقة والواقع.

ولا بدّ من الإشارة أخيراً إلى قوة ارتباط الفن الروائي بالواقع، الراهن والتاريخي، وإلى قوة ارتباطه أيضاً بعمليّة التخييل.

٦- **يلتبس التاريخ بعبادة الأجداد، وتعظيم الأصول، فيختلط التاريخي بالمقدّس**، ومما لا شكّ فيه أن الأمم جميعها، تسعى بطرق شتّى إلى تجميل تاريخها، وامتداح ماضيها الخاصّ، حاشدةً كلّ ما يمكن حشده للبرهنة على عراقة الأصول، وضرب الجذور عميقاً في الزمن، وهذا ما أسهم في طغيان المعيار النفعي على المعيار الإنساني في التاريخ، ونسبت للتاريخ وظائف جديدة فـ «أصبح التاريخ نفسه وظيفة قوميّة»[٤] ولذلك يُكثِر المؤرخون والسياسيون، ويتبعهم الروائيون ذوو الهموم الأيديولوجية -الإحيائية غالباً- من تناول الماضي المجيد، ساعين إلى جعله حقيقة قارّة في يقين الأجيال الجديدة، فيمتزج التاريخي الإنساني بالمقدّس، وتتحول شخصيات تاريخية كثيرة إلى ما سماه كارل غوستاف يونغ بالنماذج العليا التي يخرجها تكرار تبجيلها عبر الأزمنة من صفاتها البشرية، وينزّهها عما يشي بإنسانيّتها، وهذا ما نجده في إطارنا العربي الإسلامي الذي يجعل المسّ بشخصيات تاريخية عديدة – وليست دينية- نوعاً من الكفر البيّن، لمجرّد أن تلك الشخصيات كانت تدّعي أن ما فعلته كانت تفعله في سبيل الله والإسلام، حتى لو كانت الشّقة التي تفصلها عن زمن الرسول والصحابة تمتد إلى مئات السنين، وحتى لو كان بعضها قد مارس أشنع ما يمكن ممارسته من شناعات في شتى السياقات.

٧- **من المتّفق عليه في إطار فنون القول، أن الأهم هو طريقة الصياغة، وكيفيّات التناول**، أيّاً كانت المادّة الخاضعة للتناول، ولا يقف الأمر، بطبيعة الحال، عند فنون القول، بل يتعدّاها إلى الفنون كلّها، فمن البدهي أنّ ما يجعل الفنّ فناً هو كيفيات التناول لا الموضوع المتناوَل، ولذلك يرى الروائيون أن من التلقائي، ومن المشروع أخذ ما يشاؤون من الحكايات التي يزخر بها التاريخ لتقديمها بطريقة فنية جديدة، والأسوة المعلنة في هذا الإطار شكسبير الذي تمثلت عبقريته في مجرّد تحويل حكايات قديمة، وأحداث تاريخية إلى مسرحيات عظيمة،

ودائماً «هناك إعادة إنتاج للنموذج الأوّلي، سـواء في الشخصية أم الموضوع أم الأمكنة أم أي شيء آخر يشير إلى النموذج الأصلي»[٥]. وعلى غرار ما اختطّ في هذا السبيل يمضي روائيون كثيـرون ممن اسـتثمروا التاريخ فـي أعمالهم الروائية، من غير أن يلقوا بـالاً إلى أنّ ابتداع الحكاية، وخلق العوالم الروائية من العدم، هو ضـرب من ضـروب العبقرية الفنية، ولا تجوز مقارنته بمجرد حسن الصياغة، أو فنّيتها، ولاسيّما في الجنس الروائي.

٨- **مـن التلقائـي أن يصطبـغ سـرد التاريـخ بوجهات نظر مدوّنيه**، ولذلك يسـعى بعض الروائييـن إلـى رؤيته من وجهات نظر مغايـرة، ويزعم هؤلاء أن ما يفعلونه كفيل بتصـويب التاريخ، أو غسـله مما علق على وجهه من أصـباغ الجهات المنتصـرة التي رسمت خطوطه الكبرى والصـغرى بما يوافق أهواءها ومصـالحها. فـ«لا بدّ للمعرفة التي ينتجها المؤرخ من أن تخـدم غايات سياسـية من نوع ما.. ومعظـم المؤرّخين كانوا أصـوليين يدعمون النظام القائم»[٦]. وهذا ما نجده بيّناً في سـرد تاريخ الهنود الحمر من وجهة نظر الأمريكي الأبيض الذي سـرد ذلك عبر السـينما والتلفاز، وعبر سواهما أيضـاً، لتسويغ واحدة من أبشع وقائع الإبادة الجماعية التي عرفتها البشـرية ضدّ السكان الأصليين. والأمر نفسه، نجده بالوقاحة نفسها في سرد وقائع عديدة من الحربين الكورية والفيتنامية، وسرد وقائع الحروب الصليبية، وأمجاد قادتها، وبطولاتهم المزعومة، بما في ذلك شـيّ أطفال مدينة المعرّة السورية وأكلهم كما يؤكل الدجاج. ولذلك نجد الروائيين يسعون إلى تصويب ما يرونه انحرافاً عن الحقيقة، كما فعل أمين المعلوف في هذا السـياق حين وضـع العنوان الآتي علـى روايته التي تناولت جوانـب من تلك الحروب: «الحروب الصـليبية كما رآها العرب» مـع التذكير بأن المؤرّخين العـرب القدمـاء الذين تناولوا وقائع تلـك الحروب، ومن غير اتّفاق مسـبق فيما بينهم، قد أطلقوا عليها نفسـها اسـم «حروب الفرنجة» لا «الحروب الصـليبية» وخلف كل تسمية تقبع وجهة نظر، بطبيعة الحال.

٩- **الاكتظـاظ بالزمنيـة، وما يمكـن تسميته باللعب على وتر الزمـن، عامل مشترك بين الروايـة والتاريخ**، فالقصـة ليست «شكلاً مشـروعاً لتفسـير الأحداث والعمليات التاريخية وحسـب، بل إنها كانت الطريقة المناسـبة لتمثيل الأحداث التاريخية في الخطاب»[٧]. وعلى الرغم من كل ما يُقال عن ميوعة الزمن، أو إبهامه، أو إغفاله في مقدار غير يسير من الإنتاج الروائي العربي، فإن إقامة عدد من التوازيات، أو المفارقات الزمنية بين الماضي والحاضر، تغري كثيراً من الروائيين باللعب عليها، بوصف الشغل الفني في صلب القضايا الزمنية ينتج

جماليــات مغوية وأخّاذة. مع الإشــارة إلى أن معظم ما نجده فــي إطار اللعب الزمني، داخل الروايات التي تســتثمر التاريخ، أو شــيئاً يسيراً منه، يقتصر على مجرّد قطع خيوط التعاقب الزمني الذي يمضــي أماماً، وحشــر واقعــة تاريخية ما، أو فكرة مستخلصــة من واقعة ما، على ســبيل الاسترجاعات التلقائية المتواشجة مع ما يسمّى (تيار الوعي) أو الحوار الداخلي للشخصيات.

١٠- **يلجــأ الروائيــون إلــى مــا يسمّــى بعمليــات الإسقــاط التاريخي**، عبــر تناول حادثة مشــهورة في التاريخ، لإضاءة ما يشبهها من حوادث الحاضــر الذي يلتبس فيه كل شيء بكل شــيء، ويســتهدفون من خلال ذلك عدداً من الأمور، أبرزها الالتفاف على مواجهة الأنظمة والمؤسسات القمعية المعاصرة سياسياً ودينياً، فحينما يسرد أحدهم ما حدث أيام تيمورلنك، فمن المرجّح أن يكون ســرده محاولة لفضــح ما يحدث الآن على أيدي هذا الطاغية العربي أو ذاك، مع إظهار وعي بعض الطغاة بأهمية كتابة تاريخهم، فيعمدون إلى استمالة المؤرخين إلى صــفّهم عبر مختلف أشــكال الترهيب والترغيب، إذ تشــير غير رواية إلى حذر الطغاة من المؤرخين، على غرار العلاقة الملتبســة بين الســلطان (محمود الغزنوي) والعالم الكبير (البيروني) الذي كان مكلّفاً بتدوين ســيرة السلطان وأخباره، لكنه لم يفعل ما يريده السلطان والشــريحة الحاكمة، خلافاً لما أقدم عليه المؤرّخ الجليل ابن خلدون الذي وضــع نفسه من غير أي تحفّظ، أو مواربة في خدمة تيمورلنك، بعد استباحة دمشق. وعلى الرغم من كل ذلك الذي ارتكبه الغازي من فظائع مروّعة بحقّ أهل دمشــق، فإن ذلك لم يخلّف في نفس العالم الجليل (ابن خلدون) أيّ تردد في مسألة وضع نفسه تحت التصرّف والتبعية المباشرة للغازي، والالتزام الكامل بخدمته، بما في ذلك تدوين سيرته ومغازيه.

وهناك لدى آخرين شيء من الإيمان المبهم والمقلقل بأن التاريخ يعيد نفسه دائماً بأشكال شــتى، ولا يقف الأمر عند حدود التاريخ المعروف لدى البشر، بل تذهب بعض الديانات إلى أن الزمــان مكــوّن من دورات متكرّرة إلى ما لا نهاية. فحينما تُستحضــر الحادثة التاريخية، يلجــأ القارئ إلى إقامة عدد من التوازيــات والتقاطعات بين ما حدث في الأمس وما يحدث اليوم، ويمارس القارئ خلال ذلك نوعاً من الفعالية الواعية المتمثلة بملء المساحات البيضاء والفجوات المتروكة داخل النص الروائي، من أجل أن يقوم القارئ ذاته بملئها، عبر ما يسمى بالقراءة بين الســطور، أو قراءة المســكوت عنه، وما شــابه ذلك، ومثل هذا نجده ماثلاً بقوّة فــي رواية محمد الغربي عمران (ظلمة يائيل) التي تســرد مقاطع واســعة من تاريخ الدولة

الصليحية في اليمن خلال مجريات القرنين الرابع والخامس الهجريين، وكأن ذلك المسرود بشأن المنازعات القبلية يبدو نفسه اليوم، من ناحية الدور الحاسم الذي يؤدّيه الانتماء القبلي الضيق في رسم الاصطفافات السياسية الراهنة: «تعلن قبائل كحلان وعنس وزبيد ويحصب ورعين تمرّدها .. ويعلن الإمام الداعي حمزة بن أبي هاشم قيام إمامته في صعدة مواصلاً الزحف على صنعاء، ويعلن زعماء المعافر سلطنتهم في أبين ومشارق جزيرة اليمن حتى عمان»(٨).

ويضاف إلى ما سبق أن اللجوء إلى التاريخ يعني في جملة ما يعيه أنّ الماضي التاريخي مازال حياً، ولا يزال يمارس سلطته على الحاضر، وفي هذا الشأن يقول بول ريكور: «إننا نجرّب بإسقاطنا أفقاً تاريخياً في توتّر مع أفق الحاضر أثرَ الماضي فينا»(٩).

فنجد على سبيل المثال، أن بعض من قرأ «أرض السواد» لعبد الرحمن منيف يقيم عدداً من التوازيات والتقاطعات بين عدد من الأطراف المتباعدة نسبياً في التاريخ والجغرافيا، أو في الزمان والمكان، مثل العراق ومصر جغرافياً، والقرنين التاسع عشر والعشرين تاريخياً، وما يستتبعه ذلك في إطار الشخصيات المذكورة صراحة في الرواية مثل «داود باشا» والي بغداد في أواسط القرن التاسع عشر، وريتش القنصل البريطاني آنذلك، ومحمد علي باشا في المرحلة التاريخية عينها تقريباً، والشخصيات التي تتداعى إلى الذهن بمجرد إجراء عملية القراءة المتأنية الواعية، يمكن أن تكون ممثّلة بـ(جمال عبد الناصر، وصدام حسين، وجورج بوش) على سبيل الترجيح. إذ تذكر الرواية أنّ داود باشا والي بغداد كان يسعى إلى التمثّل بمحمد علي، ويتلمس خطواته الكبرى، ولاسيّما فيما يتعلق بالنهج الاستقلالي عن الدولة العثمانية والدول الغربية في الآن نفسه، ويقود ذلك إلى إقامة تقاطعات متوازية بين الشخصيات التاريخية (داود باشا، ومحمد علي والقنصل البريطاني) من جانب، والشخصيات العصرية المسكوت عنها من جانب آخر (عبد الناصر، وصدام، وجورج بوش)، وعلى الرغم من جميع الاعتراضات الرصينة التي تحول دون جواز التفكير بإقامة أي نوع من المقارنة بين عبد الناصر وصدام، فإن ما نشير إليه من هذه التقاطعات المتوازية في «أرض السواد» قائم موضوعياً على خلفيّة جغرافية وتاريخية قارّة في المنطقة، وفي وعي أبنائها منذ آلاف السنين، فبلاد الرافدين ومصر بالإضافة إلى الشام التي تتوسطهما موطنُ أقدم الحضارات الإنسانية على سطح الأرض. ويقابلها في التاريخ الحديث أن النهضة العربية التي ترتبط انطلاقتها بمرحلة محمد علي بدأت من هذه الأقاليم عينها .

ويضـــافر ما سقناه آنفاً بعض الحقائق التاريخية الإضافية الأخرى، ومنها أن محمد علي أوروبيٌّ من ألبانيا، وداود باشا أوروبيٌّ أيضاً من جورجيا، وكلاهما سعى إلى إقامة دولة قوية في المنطقة التي ولّاه العثمانيون عليها، دولة مستقّلة عن السلطنة العثمانية من جانب، وعن مطامـــع الدول الأوروبية من جانب آخر. ويعرف القـــارئ أن إقامة التوازي بين نهجي محمد علي وعبد الناصـــر تواز تريده الرواية بشكل خفيّ على الرغم من المساحة الروائية الضئيلة التي خُصّصت لذكر محمد علي. فعبد الناصر هو أبرز من سعى في مصر إلى ترسيخ النهج الاســـتقلالي بعد محمد علي، مع التذكير بأن محمد علي من أصل أوروبي وعبد الناصر ابن البلد. ويستتبع ذلك توازٍ آخر بين داود باشا وصدام، وهو توازٍ تركت الرواية مصيره لتقديرات كلّ قارئ. ويدعم التوازي بين التقاطعين أنّ التاريخ المتاح مدرســـيّاً، همّش داود باشـــا مقابل تســـليط الأضـــواء على محمد علي. وربما يرتد ذلك موضوعياً إلى فوارق الإنجاز الفعلي في الواقع التاريخي، وهذا يخرج عن قصدية هذه الدراسة[١٠]. ومع ذلك يمكن الزعم أنَّ مشروع داود باشـــا لم ينجح قياساً إلى مشـــروع محمد علي. والأمر نفسه يمكن قوله بشأن مشروعَيّ عبد الناصـــر وصدام، فمشروع (صدّام) منخور بعوامل ذاتية ومحاط بظروف دولية أدّت إلى ما نعرفه جميعاً، في حين لا يُقال الأمر نفســـه بشـــأن مشـــروع عبد الناصر على الرغم من هزيمة حزيران عام سبعة وستين. وهناك أيضاً توازٍ أشارت إليه بعض محطّات التلفزة خلال مرحلة الاســـتعدادات الأمريكية لغزو العراق، توازٍ بين داود باشـــا الذي انتصر على السياسة الاستعمارية البريطانية في أوج أمجادها، واستطاع طرد القنصل البريطاني ريتش من العراق، من جانب، وصـــدَّام الذي تساءلت تلك المحطات بلسان أحد ضيوفها عن إمكان قدرة صدام على فعل شيء موازٍ مع جورج بوش.

١١- **تتمتّـع بعض النصوص الوثائقيـة التاريخية بقيمة معرفية وفنية مفعمة بالدلالة التـي لا تفقـد جاذبيّتهـا بمرور الوقـت**، بل يمكن الذهاب إلى أن قيمتهـا تزداد فنّياً وفكرياً على مر الأيام، ويتمتع بعضـــها بجاذبية جمالية خاصّـــة، بســـبب ما فيها من صـــياغة لغوية تكشـــف طبيعة العصر الذي صيغت فيه، وتفضـــح دواخل الشخصيات التاريخية ذات الصلة بالوثيقة، والأهم أنها تشكّل نسقاً لغويّاً قد يبدو غريباً عن بقية الأنساق اللغوية الأخرى داخل النص الروائي، لكنه يســـهم إسهاماً فعّالاً في مدّ النص نفسه بالتنوّع اللغوي والأسلوبي الذي يميـــز فـــن الرواية عن بقية فنون القول. فنجد على ســـبيل المثـــال أن طلبة المدارس - في ســـورية على الأقل - يعرفون وجود مراســـلات كانت قائمة بين الشـــريف حسين ومكماهون

المفوض البريطاني في مصر خلال الحرب العالمية الأولى، لكن الذين اطّلعوا على نصوص المراسلات يقتصرون على قلّة من المختصين بتاريخ تلك المرحلة. وحينما أثبت ممدوح عدوان في «أعدائي» مطلع إحداها، يكون بذلك قد أصاب عصفورين برمية واحدة كما يقال: فقد كشف جانباً مهماً ممّا تستّر التاريخ المدرسي عليه. وأطلعنا على ما تتمتّع به الرسالة نفسها من قيمة نصّية، وفق المنظور الفني البحت المعني بفن الرواية. وحينما تعاد قراءة النصوص السابقة قراءة جديدة «فذلك لأننا نعدُّ القراءات السابقة لم تفلح في الكشف عن (نصية) هذه النصوص»[١١]. فنجد في «أعدائي» هذا المقطع الذي قدمه أحد الجواسيس اليهود المرافقين لجمال باشا من رسالة موجهة من مكماهون إلى الشريف حسين: «إلى السيد الحسيب النسيب، سلالة الأشراف وتاج الفخار، فرع الشجرة المحمدية والدوحة القرشية الأحمدية، صاحب المقام الرفيع والمكانة السامية. السيّد ابن السيّد، والشريف ابن الشريف السيّد الجليل المبجّل دولتلو الشريف حسين سيّد الجميع أمير مكة المكرمة قبلة العالمين، ومحط رحال المؤمنين الطائعين، عمّت بركاته الناس أجمعين»[١٢]. ويشير سياق الرواية إلى انعدام ما يقابل هذه الأوصاف في اللغة الإنكليزية، ولذلك كان القصد منها الضحك عليه بتلك الألقاب. مع الإشارة إلى أن عبد الرحمن منيف يسجل عن الإنكليز وعيهم بأهمية الكلمات (الكبيرة) عند الشرقيين، فيتحدّث عن سكر الشرقيين بتلك الكلمات في «سباق المسافات الطوية» ويكرر الأمر نفسه بحرفيته تقريباً في «أرض السواد». والروايتان استثمر الكاتب فيهما عدداً من الوثائق التاريخية، فنجد القنصل البريطاني ريتش يقول لنفسه: «الشرقيون مغرمون بأمرين: الماضي والكلمات الكبيرة، ثم يصبحون عبيداً لهما. قد يقرؤون التاريخ أكثر من غيرهم، لكن بسرعة يحولونه إلى كلمات ضاجّة، ويستريحون في ظلال تلك الكلمات»[١٣].

١٢- ويمكن أن نضم إلى ما ذكرناه آنفاً، **رغبةَ بعض الروائيين في جعل أوابد التاريخ وما خلّفه الأقدمون من تراث معماري ونحتي وتشكيلي موضوعاً مغرياً** لتناول ما تزخر به تلك الأوابد من جماليات آسرة، شكّل تأمّلها والتغنّي بجمالها قدراً كبيراً من المادّة الروائية ومقولاتها الكبرى في غير عمل روائي لإدوار الخراط.

١٣- ويمكن أخيراً، أن نشير إلى **استعانة بعض الروائيين بأساليب السرد التاريخية**، استعانة مباشرة، تضميناً نصّياً كما في «الزيني بركات» وانتهاجاً كما في «حُبّى» لرجاء عالم، واستعارة مقطع زمني كامل من التاريخ، يسرده الروائي محلّى بما كان يجري فيه

من طرائف وأشعار مغنّاة، بما في ذلك تثبيت نسق نصّي منسوب إلى المغنّية (عليّة بنت المهدي) ابنة الخليفة العباسي بشأن قيمة الموسيقا والغناء، بما يعني فقر ثقافتنا المعاصرة بمثل تلك الذائقة الرفيعة الرهيفة، وذلك الوعي النافذ المتجلّي عبر هذا المقطع المنسوب إلى المغنّية في رواية «معبد ينجح في بغداد» لرشيد الضعيف: «الغناء يرق الذهن ويلين العريكة، ويبهج النفس ويسرّها، ويشجّع القلب ويسخي البخيل، وهو مع النبيذ يعاونان على الحزن الهادم للبدن، ويحدثان له نشاطاً... وكانت الملوك تنام على الغناء ليسري في عروقها السرور... والمرأة العربية لا تنوّم ولدها وهو يبكي خوف أن يسري الهمّ في جسده، ولكنها تنازعه وتضاحكه حتى ينام وهو فرح مسرور، فينمو جسده، ويصفو لونه ودمه، ويشف عقله، والطفل يرتاح إلى الغناء ويستبدل ببكائه ضحكاً»[١٤].

المحور الثاني

أ- وضع الرواية من منظور الأصالة الفنية

لا بدّ، قبل أي تخويض في هذا الشأن من الإشارة إلى أن المقصود بالأصالة يخالف استعماله الشائع الذي يربط الأصالة بالعراقة والقِدم والتراث والماضي. في حين يُفترض أن ترتبط الأصالة بالجِدّة والفرادة والابتكار، فالعمل الفني (الأصيل) هو ذلك العمل الذي لا شبه سوى نفسه. ومن الملاحظ أنّ مناقشة العمل الفني من هذا المنظور تنفتح نحو قضيّتين وثيقتي الصلة بالرواية التي تستثمر التاريخ عموماً، أو التي تجعل حكايةً مقتطعةً من التاريخ هيكلها الأساس على وجه المزيد من التخصيص.

١- تتعلّق القضية الأولى بمشروعية استفادة العمل الفني من قانون التراكم الخاص بإطاره، فالمعروف في هذا الصدد أنّ العلوم الأساسية والخبرات البشرية جميعها حالةٌ تراكميّة. كل شيء فيها يبدأ من النقطة التي بلغها التراكم. أما العمل الفني، فالمفروض به أن يبدأ من الصفر لكي يصير عملاً فنّياً[١٥]. وإن كان لا بدّ من استثمار التراكم فالاستثمار متحدّد في الاطّلاع على ما سبق إنتاجه داخل المضمار الخاص بكل جنس ثقافي، لكيلا ينتج، أو يكرّر ما سبق إنتاجه على أيدي الآخرين فيما مضى. بالإضافة إلى إمكان استثمار الخبرات والمهارات التقنية التي أنجزها التراكم الخاص بكل مضمار فني.

٢- وتتعلّق القضية الثانية عموماً بنظريات المحاكاة، ومشروعية محاكمة الفن الروائي في ضوء تلك النظريات، وربما كان من النافل التذكير بأن المسار العام للنظريات الحديثة

في الإبداع الفني يرمي نظريات المحاكاة بالتخلّف والمحدودية والقصور عن ملامسة جوهر الإبداع الفني القائم على الخلق، وعلى نفي المشابهة، انطلاقاً من أنّ المحاكاة تحاكم العمل الفني من خلال مدى قدرته على مشابهة الأصل الذي يحاكيه، ومن أنّ المحاكاة في جوهرها لا تقيم شـأناً وازناً للجدّة والابتكار وفكرة الخلق من العدم، بل معظم الشـأن مركّز في قوّة المشابهة[١٦].

ولكيـلا نمارس الجور على نظريـات المحاكاة، وهي الأقدم في تاريـخ النقد، ولا نظلم الفن الروائي، على حد سـواء، يجب لفت النظر إلى أن حسـر نظريـات المحاكاة عن تقييم الإبداعات الفنية في ميادين الموسيقا والشعر والرسم والنحت، لا يجوز المضيّ به إلى بقية الأجناس الفنية الأخرى مثل القصة والرواية والتمثيل في المسرح والسينما والتلفاز، لأن فن التمثيل قائم أساسـاً على نشـدان المطابقة الممكنة بين الأصل والتجسيد المناط بالممثّل. من غير أن يغيب عن الذهن أنّ فن المسرح مثلاً، لا يقتصر على التمثيل بطبيعة الحال، لكن التمثيل يشـكّل فيه محوراً أساسـاً. والرواية بكل اتجاهاتها وأنماطها، لا تستطيع أن تتجنّب اتّصـالها المباشر بكثير مما هو قابل للإضاءة والمعاينة من خلال المحاكاة، فالرواية تسعى إلى إقناع المتلقي، عبر شـتى الطرائق، بمصـداقية ما تسـرده، حتى لو كان المسرود مكوناً من موادّ متخيلة وشديدة الغرابة، وأبرز ما تعتمده بهذا الصدد هو السعي إلى إحداث القدر الأكبـر من المطابقة مع مختلف المقاطع المنتزعة من الواقع، كوصـف الطبيعة الجغرافية، وعرض الواقع الاجتماعي، أو البناء على حادثة تاريخية معروفة، أو وصف بعض الشخصيات المأخوذة من الواقعين التاريخي والمعيش.

الرواية بطبيعة تكوينها هي الأكثر اتّصـالاً بالواقع من بين فنون القول، لأنها لا تصـير رواية ما لم تنشـئ واقعاً تخيليّـاً مقنعاً من الناحية الفنّية، ويمكـن أن يكون أكثر إقناعاً من الواقع نفسه، مهما بلغت به سبل الانقطاع عن المشابهة مع - والإحالة على - الواقع الفعلي. فحتى أشـد الحكايـات والروايات والوقائع إمعاناً في الغرابة والنـأي عن المنطق والمعقول يسعى إلى محاكاة الواقع عبر مختلف الطرائق، ويسعى إلى إقناع المتلقّي بوجودها وكيفيّات فعلها، مثل الغيلان والعفاريت وعوالم الخيال المدهشـة في «ألف ليلة وليلة» التي يسـردها النصّ بوصفها موجودة بشكل حقيقي في واقع موجود. والأمر نفسه نجده في روايات الخيال العلمي، وما أطلق عليه اسم الواقعية السحرية، في رواية «أمريكا اللاتينية». وعلى هذا الأساس نجد أنّ الأنماط الروائية جميعها، ولاسيّما الواقعية والتاريخية ورواية السيرة وغيرها، تصعب

إزاحتها - أو تستحيل- عن المسقط الواسع لأضواء نظريات المحاكاة، مع وجود تفاوتات في مدى البعد عن- والقرب من - بؤرة الإسقاط الضوئي، فالرواية التي يبتكر الروائي حكايتها وأحداثها وأجواءها ابتكاراً منقطع الصلة بأيّ مرجعية واقعية بصورة تامّة، تبتعد كثيراً عن البؤرة التي تباشرها المحاكاة بالإضاءة. والرواية التي تستولي على تجارب الآخرين، وتحوّل الوقائع الفعلية في الحياة إلى وقائع لغوية على الورق، أكثر ابتعاداً من الروايات التي تقتطع الحكاية والوقائع من التاريخ في الرواية (التاريخية) على سبيل المثال. ولا يغيب عن هذه المشاهدة الدائرة في أفلاك المحاكاة أنّ الروايات التي تستمدّ كل وجودها من روايات أخرى، لا يجوز تناولها في أضواء المحاكاة، بل الأولَى أن تُحاكم في إطار ما يسمى بالسرقات الأدبية، والاستيلاء غير المسوّغ على أعمال الآخرين.

يحسن التنبّه في سياق مناقشة هذه النقاط إلى خطورة الزعم بأن مجرّد الانقطاع عن المشابهة، والانقطاع عن الاتصال بمرجعية خارجية ما (تاريخية أو واقعية معيشة) يؤدّي آليّاً إلى إنتاج أفضلية قارّة لمصلحة هذه الروايات، فالأفضلية لا تتأتّى من مجرّد السعي وراء الجدّة والابتكار بصورة اعتباطية، إذ يمكن الذهاب إلى أنّ الفن الروائي فنّ مركّب من فنون وأجناس ثقافية أخرى، مثل فن المسرح، والفرق يكمن في اقتصار الفنّ الروائي على المادّة اللغوية، مقابل امتداد فن المسرح إلى فنون ومواد غير لغوية، التمثيل والموسيقا والديكور على سبيل المثال. فالحكاية التي يمكن أن تكون (محاكيةً) لحكاية من التاريخ ليست إلا عنصراً واحداً من جملة عناصر جمّة موجودة بنيويّاً داخل العمل الروائي الذي يستمد قيمته من تلك العناصر مجتمعة ومتواشجة، لا من مجرّد عنصر وحيد.

٢- المقصود من بسط هذه الأرضية من الاعتبارات التي نؤسس عليها مناقشةَ الرواية (التاريخية) من منظور الافتقار إلى الأصالة الفنية بصورتها المثلى، هو مواجهة بعض النصوص المميّزة فنّياً في طريقة استثمار التاريخ، لنلحظ أنها - على الرغم من تميزها الجمالي وموقفها الفكري النظيف مما يجري في عالمنا المعاصر- مبتلاةٌ باتّكائها على التاريخ، أو تطفّلها عليه، في استعارة الحكاية، واستعارة الأحداث والتفاصيل، واستعارة الأساسين الزماني والمكاني، والملامح الأساسية للشخصيات المحورية الفاعلة. وبعد أن تستعير الرواية كلّ ذلك من التاريخ المدوّن، يصبح التساؤل بشأن ما تبتكره، أو تضيفه، تساؤلاً مسوّغاً، وملحّاً. وعلى ذلك نستطيع تسجيل بعض الملامح الكبرى المتعلّقة بهذا الشأن:

١- إنهــا تعيد ترتيب الواقع، وتعيد ترتيب الأحداث، وتخلّصــها مــن أثقال الواقع، وتبث فيها عناصر الجذب الجمالي في الفن، من تشويق، وبناء لغوي ممتع، ودراسة متأنّية ومعمّقة للشخصيات، وجميع ما يلزم الفن ليصير فنّاً، ولكن حجم المواد المكتوبة سابقاً في المدوّنات التاريخيــة والمصــادر الأخرى، والمواد المنقولة إلى داخل المتــن الروائي، أيّاً كانت طريقة النقل، كلّ ذلك ينفي عن الرواية مطلقيّة الجِدّة، ومطلقيّة الخلق، ويقصره على نواحٍ تعجز عن اشــتمال ما يجعل الرواية رواية. مع الإشارة إلى أنّ ابتكار نص روائي ما بكل ما فيه مهمّ إلى درجة ارتباطه بالوجود حســب بول ريكور: «إن عالم النص هو طريقة للوجود في الـ -عالم- من شأنها أن تبتكر إمكانات متنوعة خياليّاً»[١٧].

٢- يصــعب في الرواية التي تستثمر التاريخ فصل المواد المنقولة من التاريخ عن الموادّ المبتكرة أو المضــافة، حتى من جانب القرّاء ذوي الخبرة الثقافية بإطارها العريض، لا من جانب القراء العاديين فحســب، فيلتبس ما هــو تاريخي بما هو مبتكر. وحينما يلجأ الروائي أحياناً إلى تغيير أســماء بعض المواقع والشخصيات التاريخية، يتحوّل قسط من همّ القارئ إلى إحداث الروابط الفعلية بين الشخصية الموجودة في الورق والشخصية الحية في الواقع التاريخي، كما في «ســباق المســافات الطويلة» لعبد الرحمن منيف، بدلاً من أن يتركز ذلك الهمّ في الاســتمتاع الجمالي، ومتابعة ما يُتابع عادة في أثناء قراءة الرواية، إذ يمكن الذهاب في هذا الصدد، إلى أن اكتساب المعارف التاريخية لذاتها، يتأتّى من خلال القراءة المباشرة للمدوّنــات التاريخية، لا من الرواية التي يصــرّ الروائيون أنفســهم علــى منعها من أن تكون مصدراً للحقيقة التاريخية بمعناها الحصري.

ويفاقم هذه المشكلة أن كثيراً من القرّاء يعتمدون الرواية التاريخية مصدراً للحقيقة التاريخية، ولاســيّما في حال غياب معرفتهم العلمية الدقيقة بالمرحلة المســرودة روائياً علــى وجه العمــوم، والحيّز التاريخي الضّــيق الذي تقتطعه رواية ما لنفســها،على وجه الخصوص. وتذهب آراء إلى أن إرباك القارئ (العادي) معرفيّاً، يسهم في تقليص القيمة المزدوجة للرواية معرفياً وفنياً على حد ســواء. ومن ذلك، على ســبيل المثال ما ذكرته «الوليمــة العارية» بخصــوص العقوبة التي كان العثمانيون ينزلونها بكلّ من ينكر إســلام حليفهم القيصــر الألماني غليوم، في مجريات الحــرب العالمية الثانية: «كانت العقوبات المواجهة إزاء الذين ينكرون إســلام غليوم، أو ممّن يناصــرون الإنكليز هي: بتر الســاق، بتر القضــيب، سمل العينين بقضيب محمّر، أو جدع الأنف بالسكّين، أو يسلمونه للحرّاس

الخرس لخوزقته على منصــة قرب باب السلطان، أو يجلسونه في جبّانة كبيرة ثم يصبّون الزيت عليه بعد أن يحلقوا له شعره»[١٨].

٣- نعثــر عمومــاً في الروايات التي تســتثمر الوثيقة التاريخيــة تحديداً على نمطين رئيسَــيّن في طريقة اســتثمار الوثيقة، يقتصــر الأول على الاســتعانة بالمعارف التاريخية العامّــة، ويلجأ الثاني إلى تثبيت الوثائق بحرفيّتها النصــية داخل الرواية، أو يكتفي ببعض التحويرات الطفيفة بقصــد ملاءمتها مع الســياق النصّــي. ومن التلقائي أن تكون هناك تفاوتات فيما يمكن أن نسمّيه (حسن استثمار الوثيقة) فيمكن أن تأتي الوثيقة ملفّقة متنافرة مع النص، وتذوب فيه أحياناً إلى الحدّ الذي يصــعب فصــلها عنه، ويحدث أحياناً أن تكثر الوثائق كثرة مبالغاً فيها يجعلها تلتهم معظم النص. وحين نجد نصّــاً ملتَهماً بالوثائق فإن ذلك يقلل قيمته الفنية ويُحدث الريبة في أصالته، سواء أكانت الوثائق نافرة متحيّزة بذاتها، تتأبى على الاندماج والتفاعل النصّــيين، زاعمةً أنها تترك للقارئ فعالية الربط بما تحتويه الرواية، على سبيل ما يسمى بحالات التناصّ، أم كانت الوثائق مذوّبة يصعب كشف مواقعها حتى على العين الخبيرة.

٤- مــن المشــكلات الفعلية التي تنتاب الروايات التاريخية أنهــا تحيل قارئها دائماً على نصــوص قبْليّة، ومن الصــعب اكتمالها الفني من غير الرجوع إلى تلك النصــوص الموجودة خارج العمل الروائي. ومما لا شــك فيه أنّ أيّ نص - بغضّ النظر عن جنسه وحجمه- يحيل موضــوعيّاً على نصوص أخرى موجودة قبلاً في ثقافة المنتج والمتلقّي، فـ (الثقافي) يصعب تأسيسه إلا على (الثقافي) ولو اختلفت طبيعة المادّة الخام لكل من النص المؤسَّس والمؤسَّس عليه. ولكن المشــكلة مع النصوص الروائية التي تستثمر التاريخ أن حجم الإحالة حجم كبير معظــم الأحيان، وهو ذو طبيعة ملحاحة في معظم الأحيان أيضــاً، وكأنّ صــنع الله إبراهيم أدرك حجم (الإلحاح) وأدرك شــدّته في قضية الإحالة فصدّر رواية «وردة» بخرائط، وذيّلها بمراجع معروضــة تفصيلاً بوصــفها جزءاً من العمل الذي كتب على غلافه كلمة (رواية)[١٩]. وذيّــل ربيع جابر كلّاً مــن روايتيه «دروز بلغراد، وأمريكا» بالمراجع التي اســتقى منها مادّته الروائية. مع الإشــارة إلى أن الخرائط التوضيحية التي تعين القارئ على المضيّ السلس في متابعة رواية ما اعتُمِدَت في الرواية الغربية، مثل الخرائط الموجودة في الطبعات الإنكليزية لرواية «نوسترومو» لجوزيف كونراد، تمثيلاً لا حصراً.

ومن المستحسن في عرض هذه النقطة أن نذكّر بأن العمل الفني الأصيل يتّسم بأنه مكتفٍ بذاته، وأنه يبدو في وعي المتلقّي مكتملاً متأسّساً على ذاته، يرضي ذائقته المتطلّبة، ويشبع نهمه الجمالي، ويحرّضــه في الوقت نفسه على التواصــل مع سواه، لكنه لا يُشعره بأنه عمل ناقص لا يكتمل إلا من خلال قراءة النصوص التي احتضنت تأسيسه عليها.

٥- من الروايات التي تستثمر التاريخ روايات يكون هدفها الأيديولوجي والسياسي صريحاً لا لبــس فيه، وهذه الروايــات لا يجوز تقليص قيمتهــا المعرفية والثقافيــة، لكن جزءاً من مشــكلتها أنها تغلّب الوظيفة على الطبيعة. وجزءاً آخر من المشــكلة أنّ حشــو كميات كبيرة مــن المعارف التاريخية والمعلومــات الدقيقة التي لم تكن معروفة من قبل إلا لدى قلّة قليلة من المختصّــين، يؤدّي أحياناً إلى طمس الجوانب الفنّية الممتعة في الرواية، أو إيلائها دوراً ثانويــاً. كما في «أعدائي» لممدوح عدوان، فهــذه الرواية من الأمثلة النادرة على إحداث نوع من التــوازن بين الخطين التاريخي والتخييلي، ويبلغ فيها الإســهام الفنــي حدوداً متقدّمة، ولكن غزارة المعلومات التاريخية الموجودة فيها، والأهمية القصوى لتلك المعلومات النادرة، تجعــل القارئ يبقى تحت تأثير اطّلاعه عليها، إلى درجة إعادة قراءتها كما لو كانت فرضــاً درسيّاً، ولاسيّما في ظلّ ما آلت إليه تلك الأحداث في خدمة المشروع الصهيوني الذي تستمر سكاكينه المسمومة في تمزيق ما تبقّى من هامة المنطقة العربية المطعونة بما لا يحصى من الطعنات على الصعيد الخارجي، والمنخورة بما لا يحصى من الأوبئة على المستوى الداخلي.
إن حجم الوجع الذي يصدره الاطلاع على ما حدث، يجعل الجانب الفني في هذه الرواية أقل أهميــة من منظور القارئ (العادي) على الرغم من أن هذا الجانب الفني بالتحديد هو الذي أدى إلى أن يفعل مجرّد الاطّلاع على ما حدث كل الذي فعله[٢٠].

ب- وضع الرواية «التاريخية» من منظور التخييل

إذا كان التاريخ منتجاً معرفيّاً قد أُنجز ســرده على أيدي المؤرّخين المتخصّصين، وعلى أيدي ســواهم أيضــاً، فلماذا يُعاد سرده روائياً؟ والإجابة تسلك ســبلاً متّسعة ومتشابكة قبل أن يحجرها اليقين إذا اســتطاع حجرها بطبيعة الحال. ومع ذلك يمكن اقتراح إطار عريض للإجابــة يتمثّل بمشــروعيّة تفكيك المعارف القديمة وإعادة إنتاجها بأشــكال جديدة، مثلما يحدث حينما يقوم الفلاحون المجاورون لخرائب المدن التاريخية القديمة، بهدم ما تبقّى من تلك الخرائب وتكســير أحجارها لبناء بيوتهم الجديدة، مع ملاحظة أنها بيوت هزيلة وقبيحة

وضئيلة، إذا ما قيست بأي مبنى من المباني التاريخية التي فكّكوها بقصد استثمار أحجارها لبناء مآويهم الجديدة. ولكن بيوتهم، في الآن نفسه، تمارس وظيفة النفع المباشر، خلافاً للمباني التاريخية الخربة التي لا يستطيعون تقدير قيمتها إلا بقدر ما تعود عليهم بالنفع المباشر، ولاسيّما في ظلّ غياب التعليم، واضمحلال الذائقة الجمالية، والوعي الكافي. ولا يغيب عن وعي أولئك الفلاحين أنهم خلال تفكيك الخرائب وتكسير أحجارها يطمعون بإمكان العثور على اللُّقى والكنوز المدفونة بين الأنقاض، وهم في جميع الأحوال يدركون قيمة الأشياء النادرة، بغض النظر عن الشأو الفعلي الذي يبلغه تقديرهم الفعلي لقيمة الندرة.

ولكيلا ننزلق في غواية الاستطراد، نبرز إمكان تشبيه فعل الروائي مع المادة التاريخية بفعل المنقّبين في خرائب التاريخ، من علماء مختصّين، ولصوص كنوز، وفلّاحين يريدون مجرّد الانتفاع بما يبدو في نظرهم عديم القيمة كالأحجار. وتبدو هذه المقارنة مجحفة بحق الروائيين الذين أتقنوا استثمار المواد التاريخية وبنوا من أنقاضها معمارات روائية أخّاذة فنّياً، ومفعمة بالقيم المعرفية على حد سواء. ولكن أياً كان مدى الإجحاف بحق الروائيين فالآلية تظلّ نفسها. لأن الروائي المعنيّ باستثمار التاريخ يواجه منذ البدء جبالاً من ركام المعارف التاريخية المتفاوتة إلى أقصى الحدود في قيمتها المعرفية، والمتفاوتة أيضاً في مدى البذل ومدى الإتاحة أمام الراغبين بالمعرفة. فمن يعثر منهم على المعلومات والوثائق النادرة، ويتقن وضعها في معماره الروائي الجديد، ينتج عملاً روائياً مميّزاً لا يستطيع مجرّد انتسابه إلى التاريخ، أن يسحب منه قيمته وأهميّته، والعكس صحيح بطبيعة الحال. استطاع رشيد الضعيف أن يستحضر من مجالس (الأمين)، الخليفة العباسي المعروف، مشهداً يستدعي إلى الذهن مختلف متملّقي السلاطين في مختلف العصور بما في ذلك عصرنا الراهن، وهو مشهد يثير المخيلة من جهة، ويحرّضها على استحضار مشاهد موازية من عالمنا الراهن: «حين كان يلاعب مجالسيه. كان ينادي: من منكم حماري؟ كان كلّ واحد منهم يقول: أنا أنا، لأنه كان يركب الواحد منهم عبثاً ثم يعطيه. لكنه كان يفضّل ركوب الحسين بن الضحّاك»(٢١).

هذا المعروض آنفاً بشأن آلية تنقيب الروائي في التاريخ، هو مدخل لطرح السؤال بشأن دور المخيلة الروائية في عملية بناء الرواية (التاريخية) ودورها في صلب الآلية المشار إليها على وجه التخصيص. مع التذكير بالقيمة القصوى لعملية التخييل في إنتاج المعارف الإنسانية دونما استثناء، بما في ذلك الآثار الفنية بكل أنواعها وأجناسها، دونما استثناء أيضاً.

مـع التذكير بـأنّ الأهمية الممنوحة لدور التخييل في إنتاج الفن هي أضـعافها في أي منتج معرفي آخر. فالتخييل الموظّف في اختراع سلعة مادية ما، ينتهي دوره، وتنتفي قيمته عندما يتحـول ما كان خيالاً إلى واقـع ملموس. أما في الفن، فالخيال يتمتّع بالديمومة واسـتمرار الزخـم الذي كان قائماً قبل إنتاج العمل الفني. ولذلك نجد أن علاقته بالفن هي علاقة تماهٍ لا علاقة تفاعل أو استيعاء، أو تحريض ودفع.

أيّ تأمّل لعلاقة الرواية بالتاريخ، من منظور عملية التخييل يشـير إلى اسـتحالة تنحية هذه العملية الداخلة في صلب إنتاج الطرفين، صلب المعرفة التاريخية، وصلب الرواية. مع تثبيت وجود التفاوت، كيفيّاً وكميّاً، بين الطرفين. فالخيال في الرواية يتمتع بدور أكبر وأكثر حسـماً، وآلية عمله وكيفيات تدخّله في إنتاجهـا مختلفة عما هي الحال مع إنتاج المعرفة التاريخية. وقد سـبقت الإشـارة إلى إمكان الزعم بأن التاريخ بمجمله هو نصّ متخيّل، وأنّ المؤرّخ، مهما بلغت به الحصـافة العلمية، يضـطر واعياً، وغير واعٍ، إلى ممارسـة النشاط التخييلـي، من أجل ملء الفجـوات المعرفية، وكثرة المجاهيل التي تواجهه في أثناء عملية التدوين، إنه يضطر إلى اعتماد خياله لردم تلك الفجوات بما يراه متّسقاً مع طبيعة المرحلة المقصودة بالتدوين.

ولذلك كله، نجد أنّ عملية التخييل ماثلة في الرواية التي تسـتثمر التاريخ عبر مسـتويين متراكبيـن، يتمثّل الأوّل في أنّ المادّة التاريخية الخام المقصـودة بالاسـتثمار الروائي مادّة يتدخّـل الخيال في إنتاجها بغير طريقة. ويتمثل الثاني في أنّ الرواية التي تُعرّف غالباً بأنها سرد نثري تخييلي يقوم الخيال بالدور الأبرز في إنتاجها. حتى لو سلّمنا بأن السردية خطاب من الدرجة الثانية، فهي دوماً مسـبوقة بـ «فهم سـردي ينبع من الخيال الخلاق»[٢٢] فالخيال «ولاسـيما الخيال السـردي بُعدٌ لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات»[٢٣]. وعلى ذلك يمكن الزعـم أنَّ الخيـال في الرواية التي تسـتثمر التاريخ خيال متداخل ومركّب في الآن نفسـه. والعلاقة بين المتخيّلَيْن التاريخي والروائي علاقة تضمين واستيعاء.

ولكن هذه العلاقة (السليمة) من الناحية الصورية مضعضعة بأكثر من اعتبار على مستوى الإنتاج الروائي العربي، وهذا ما نراه ماثلاً عبر النقاط الآتية:

١- ثمّة فرق بين أن تكون الرواية كلها من إنتاج مخيلة المبدع وأن تكون قد اسـتثمرت جهوداً وطاقات تخييلية أنتجها الآخرون، ويقتصر دور الروائي في هذه الحالة على استغلال

تلك الجهود واستغلال نتائجها، إذ يتأسس المتخيّل الروائي على متخيّل آخر موجود قبله، هو المتخيل التاريخي. ومن التلقائي أن ترجح الأفضلية - بمعناها العام- لمصلحة الخيال القائم بذاته، على حساب الخيال المتّكئ، والمتأسّس على خيال آخر. ونستطيع أن نضع المقبوس الآتي في سياق الخيال الخلّاق الذي يستثمر المتخيّل التاريخي بشكل بارع: «خُيّل إليه أنه يرى مشهداً إلهيّاً حيّاً، مشهداً يجسّد الشيء وضدّه في اللحظة ذاتها. يجسّد التناقض العظيم الذي يفرّق الأشياء عن بعضها بعضاً ويجمعها بغيرها. كان الطفل أمام عينيه لكنه بدا له كائناً سماويّاً غامضاً مشخّصاً، حاضراً غائباً، ضعيفاً قويّاً، معرّفاً مجهولاً، ذكراً أنثى، طفلاً شيخاً، بشراً ملاكاً، منقذاً ومهلكاً، غاية ووسيلة، بداية ونهاية.. بعد برهة، بعد أن اطمأنّ الطفل إلى وجوده شرع يتنقّل بينهم بملامحه وثيابه الأنثوية، برفعة واقتدار وخيلاء مثل إمام محتمل رسمت له الحياة درباً محدّداً، وألزمته بأن يسير فيه، أو مثل شهيد مرتقب، يعي حجم الأثر الذي سيخلفه دمه المهدور على صفحة الزمان»[٢٤]. يتضمن المقبوس خيالاً مركّباً عبر غير مستوى، فبالإضافة إلى النشاط التخييلي المبذول في تدوين الحالة التي بلغتها ملاحقة خلفاء بني العباس لاستئصال من كان يمكن أن يكون قد تبقّى حيّاً من سلالة (آل البيت) نجد المؤلّف المعاصر يركّب تخييلاً ثانياً منسوباً إلى (المجريطي) الشخصية المحورية الساردة، ليركّب على منظورها فعله السرديّ (التخييلي) المعاصر.

٢- حينما يكون حجم المواد المقبوسة أو المدسوسة في النص الروائي كبيراً، أو أكبر من تلك التي يبتكرها الكاتب، فإن ذلك يؤدي بصورة تكاد تكون آلية إلى تقليص حجم التخييل، بالتناسب مع حجم الشغل في المادة الروائية التي يمكن عزلها درسيّاً عن المادة التاريخية. ولا يعني ما نسوقه الآن أن الرواية (غير التاريخية) تنعم تلقائيّاً بخيال سام ومجنّح، لمجرّد أنها ليست تاريخية. بل القصد من ذلك أنّ مجرّد وجود تلك الكمية المنقولة من التاريخ يؤدي سلفاً إلى تضييق الاعتماد على المخيلة، ويقلص المساحة التي يفترض تخصيصها لانطلاقات الخيال. وهذا ما يجعل دوره ثانوياً في الرواية التاريخية. مع التذكير بأن العمل الفني الذي يُشعر القارئ بحجم الطاقة التخييلية المبذولة في تشييده هو عمل مميّز. مع التنويه بما هو متوخّى فيه أيضاً من قدرته على كشف البراعة والخبرة الحرفية الخاصة المبذولة في إنتاجه، بوصف إبراز أثر المهارة الحرفية واحداً من معايير الجودة القارّة في بعض الاتجاهات والرؤى النقدية المعاصرة[٢٥].

نجد في «أرض السواد» أن الكاتب قد أنشأ عوالم تخييلية رحبة إلى حد بعيد لكي تستوعب سيرورة الوقائع التاريخية التي فرشها في أحضان تلك العوالم، ولاسيّما في رسم الأمكنة داخل بغداد ومحيطها، وبساتينها، ومواقع التنقيب الأثري، ومختلف المناطق العراقية الأخرى التي ارتحلت إليها الشخصيات بقصد العمل أو الاستجمام. ويمكن الزعم بأن الكاتب كان قد زار تلك الأماكن خلال المدّة التي أمضاها في العراق، ومضت به مخيلته إلى الحالة التي كانت عليها تلك المناطق قبل أكثر من مئة عام. وعلى هذا الزعم يمكن تأسيس زعم آخر مفاده أنّ رسمها، ورسم تفاصيلها جاء في الرواية أكثر إتقاناً من رسم المناطق الواقعة في جيورجيا التي كان داود باشا يستذكرها دائماً من أيام طفولته. ومن البدهي أن ترسم أمكنة ماضي الماضي، أي ماضي شخصية تاريخية ما، بألوان باهتة ضبابية لأنّ ذلك يماشي واقع الحال. فحاضر الماضي هو الأرضية التي يؤسس عليها الكاتب انطلاقة الشخصية الرئيسة لممارسة عدد من الاسترجاعات المبهمة من طفولة غامضة لا تقف الرواية عندها إلا لماماً. ومع ذلك، تظل مناطق جيورجيا غامضة حتى عندما تحتضن حدثاً مزامناً ما كان يحدث في العراق. فالاسترجاعات قد حدثت في وعي الشخصية الروائية (الوالي العثماني داود باشا) وقتما أرسل رسالةً مع رسول إلى والدته هناك. وهذا جميعه يفضي إلى الزعم بأنّ الكاتب لم يبذل إلا قدراً ضئيلاً من طاقته التخييلية، أو ربما لم يبذل منها شيئاً لتوصيف جيورجيا، على الرغم من أهميتها في احتضان قدر من الأحداث، وعلى الرغم من أنها تشكل خلفيّة عميقة في وجدان الشخصية المحورية في الرواية. وبالتوازي مع ذلك، يمكن الذهاب إلى أنّ الطاقة التخييلية المبذولة في توصيف مواقع العراق طاقة ضئيلة أيضاً، لأن التوصيف جاء مدعوماً بواقع مزدوج، الواقع المجلوب من المدوّنات التاريخية، والواقع الفعلي الذي عاشه الكاتب في العراق.

٣- في الرواية التاريخية عموماً خطّان، يتوازيان ويتشابكان بشكل متواتر، الخط التاريخي والخط التخييلي. وتكمن البراعة التقنية في إحداث نوع من التوازن الخفي والدقيق بين الخطين، ولكن يحدث في أحايين كثيرة أن يختل ذلك التوازن، ويودي بالرواية إلى مجانبة الإتقان. إذ يأتي الخط التخييلي أحياناً نحيلاً للغاية قياساً إلى الخط التاريخي، أو يحدث العكس في أحيان أخرى.

ففي «إحداثيّات زمن العزلة» نلحظ أن الخطّ التخييلي المتمثل بانطلاقات الشخصيات في شتى الأرجاء الكويتية خطّ نحيل ينوء بثقل الأحداث التاريخية المعلّقة عليه. وفي حال

افتراض العكس، أي افتراض أن الخط التاريخي (الثخين) هو الأساس الذي تعلّق عليه المواد التخييلية، فعندئذٍ تفقد الرواية معظم ما يجعلها رواية، وهذا ما لا يريده كاتبها الذي وضع على أغلفة أجزائها السبعة كلمة (رواية)(٢٦).

٤- في الرواية التاريخية التي تعزل المواد ذات الطبيعة التخييلية الخالصة في فصول مستقلة كما في «فخّ الأسماء» التي نجد فيها شكلاً من التناظر أو التوازن بين المادتين التاريخية والتخييلية، ولكنه توازن صوري لأن الفصول التخييلية الخاصة بالبحث عن المدينة المحلوم بها جاءت معزولة متحيّزة بذاتها، أثقلت الرواية باستطالات المواد الحلمية فيها، ويمكن عزلها واقتطاعها من الرواية، من غير أن يؤثر الاقتطاع في سيرورة الأحداث. إذ يمكن الزعم بأنها أتت في خدمة المعرفة التاريخية الدقيقة بتلك المرحلة التي لم تكن مهمّة في نظر كثيرين إلا لأنها شهدت سقوط دمشق في أيدي المغول. ولذلك جاءت تلك الفصول لتنميط الاتجاهات الرئيسة التي كان المجتمع الدمشقي يصطخب بها في ظل الطغيان المملوكي. ولتبين أيضاً إلى أي حدّ بلغه حضورها وفعلها الذي حفر عميقاً في نفوس ممثليها، فدفعهم إلى المغامرة بكل شيء في سبيل الانطلاق غير المحسوب وراء سراب الحلم. ولكن الفصول الحلمية كانت قاصرة عن إحداث التفاعل المنشود بين الخطين التاريخي والتخييلي، وجاءت العلاقة بين الطرفين علاقة تأطير واحتضان، من غير أن تفلح الموادّ المحتَضنة بتفقيس ما كان معوّلاً عليه في إصدار الشعاع.

لا يرمي هذا الذي بسطناه إلى التقليل الاعتباطي من الرواية التي تستثمر التاريخ لمجرّد أنها تستثمر التاريخ، ولاسيّما في ظلّ حضور أمثلة من الرواية العربية وغير العربية، شكّلت علامات مضيئة في تاريخ فن الرواية، مثل «الحرب والسلم» لتولستوي، وأعمال عدة لوالتر سكوت، و«الزيني بركات، وأعدائي، ومدن الملح» وأمثلة أخرى كثيرة. ولكن المشكلة تكمن في أن مجرّد وجود كميّة ما من التاريخ المستثمر روائيّاً يجعل الروايات التي تستثمره مبتلاة بعدد من الاعتبارات التي تدخل في صلب نظرية الفن، ومنها أنها تحطّم منتجاً معرفياً ناجزاً هو التاريخ وتعيد إنتاجه، بدلاً من إنتاج المعرفة الجديدة، ومنها أيضاً أنها تعطي الأفضلية للوظيفة على حساب الطبيعة والماهية. في حين نجد أن الأهم في فنّية الفن هو طبيعته لا وظيفته. منها أن اللجوء إلى التاريخ عموماً، وإلى الحكاية الجاهزة فيه، خصوصاً، يمكن عدّه تعويضاً عن الإفلاس الإبداعي، ومنها أنّ النصوص الروائية المتخلّقة من نصوص

تاريخية لا تستطيع الاكتفاء بذاتها، بل تحتاج، معظم الأحيان، إلى مرجعيّاتها المناسبة في نصوص أخرى، أو في الواقع التاريخي، ومنها أنها تحرّض المتلقّي على مناقشتها في ضوء مصداقيّتها وعدمها، في حين لا تولي مسألة الصدق والكذب في الفن أيّ أهمية. ومنها أيضاً أنّ الخيال المكّون لها، ليس خيالاً أصيلاً ومبتكراً، بل هو خيال يتّكئ على خيال آخر، ويستثمر منجزات تخييلية مسبقة.

الهوامش

(١)- محاضرة لـ د. محمد برادة، ندوة الرواية العربية، الكويت، من ١١-١٣ كانون الأول ٢٠٠٤.

(٢)- رضوى عاشور، قطعة من أوروبا، دار الشروق، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص١٩٩.

(٣)- سلام عبود، تغريبة ابن زريق البغدادي الأخيرة، دار الحصاد، دمشق، ط١، ٢٠١٠، ص ٢٨١.

(٤)- د. فاطمة قدورة الشامي، علم التاريخ، ص ١٤٧.

(٥)- حنا عبود، من تاريخ الرواية، ص ٢٠٨.

(٦)- كيث ويندشل، المؤرخ بوصفه ناشطاً سياسياً، (إرث ميشيل فوكو)، ترجمة: خالدة حامد، موقع إيلاف، ٢٠٠٣/١١/٢٩.

(٧)- الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٩، ص١٨٦.

(٨)- محمد الغربي عمران، ظلمة يائيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠١٢، ص ٣٨٩.

(٩)- ريتشارد كيرني، الوجود والزمان والسرد، مقال: بين التراث واليوتوبيا، ص ٩٤.

(١٠)- عبد الرحمن منيف، (ثلاثية) أرض السواد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

(١١)- سعيد يقطين، الكلام والخبر، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٧، ص ٤٩.

(١٢)- ممدوح عدوان، أعدائي، رياض نجيب الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ١٣٠.

(١٣)- عبد الرحمن منيف، أرض السواد، ج٣، ص ٢٠٣.

(١٤)- رشيد الضعيف، معبد ينجح في بغداد، دار رياض نجيب الريس للكتب والنشر، بيروت، ط١.

(١٥)- توماس مونرو، التطور في الفنون، (ثلاثة أجزاء)، ترجمة: عبد العزيز جاويد، ومحمد علي أبو درة، وإسكندر جرجس، الهيئة المصري العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.

(١٦)- جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١، ص ١٥٣.

(١٧)- كيفن فانهوزر، الوجود والزمان والسرد، مقالة: أسلاف ريكور في (الزمان والسرد)، ص ٨٤.

(١٨)- علي بدر، الوليمة العارية، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٩، ص ١٩٠.

(١٩)- صنع الله إبراهيم، وردة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

(٢٠)- ممدوح عدوان، أعدائي.

(٢١)- رشيد الضعيف، معبد ينجح في بغداد، ص ١٨٩.

(٢٢)- كيفن فانهوزر، الوجود والزمان والسرد، مقالة: أسلاف ريكور في «الزمان والسرد»، ص ٨٤.

(٢٣)- المرجع السابق نفسه، ص ٨٤.

(٢٤)- سلام عبود، تغريبة ابن زريق البغدادي الأخيرة، ص ٣٢٥.

(٢٥)- ت. س. إليوت، الشاعر الناقد، ترجمة: د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ط٦، ١٩٦٥.

(٢٦)- إسماعيل فهد إسماعيل، إحداثيات زمن العزلة.

التَّصوُّف في رسالة الغفران

رضوان السح

لعلَّ أبرز ملمح من ملامح تخلّف المجتمعات هو ميلها إلى الجمود والتقليد واعتماد المنقول، أو الموروث، بصفته وصفةً جاهزة لمواجهة جميع ما يستجد من مسائل الحياة أو مشكلاتها. والعبقريات في مثل هذه المجتمعات إنما هاجسها كسر هذا الجمود، وتحرير آلة الوعي.

استُخدِم في مواجهة الجمود الفقهي في الثقافة العربية الإسلامية طريقان يبدوان متعاكسين؛ الأول: طريقُ العقل الذي يعتمد آلة وعي عالمية تشترك بها جميع المجتمعات، وهي أقرب إلى مفهوم العلم الحديث، إلا أننا ننظر إليها بعد تطور العلوم وظهور التفكير الوضعي بوصفها آلة وعي ميتافيزيقية، تعتمد المفاهيم والتأمل أكثر مما تعاين التجربة. وهذا الطريق سلكه الفلاسفة الإسلاميون أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد، وكذلك المعتزلة إلى حدٍّ ما. وفي هذا النهج يمكن أن نصنّف شاعرنا الفيلسوف أبا العلاء المعري الذي نحتفي به هذه الأيام. ويمتاز هذا النهج بقدرته على النقد، وإظهار تهافت الأفكار الجامدة المقولبة عبر تناقضاتها البينية، أو عبر ما تُبدي من قصور أو أضرار عند تطبيقها على ما استَجدّ من وقائع الحياة.

أمَّا الطريق الثاني فهو طريق يضيق أيضاً بالجمود الفقهي إلا أنه لا يميل إلى العزوف عن التقليد الديني، بل إلى إعادة جذوة الحياة والإبداع إلى الوعي الديني. فالإله الحي لاتنقطع

صلتُه بالناس بانقطاع الوحي النبوي، بل يبقى التواصل لتبقى الاستنارة بالنور الإلهي مستمرة. وهذا الطريق يطلق عليه عادة اسم «طريق العرفان»، ويمثله المتصوفة من أمثال: الجنيد والبسطامي والحلّاج والسهروردي وابن عربي وابن الفارض...

وما يميّز هذا الطريق، بالمعنى الإيجابي، أنه قادر على مخاطبة عامة الناس، فأصحابه يدركون حقيقة أن المجتمعات لا تقوم دون تقليد ديني، ومن ثمَّ فهم قادرون على التأثير العملي، في حين يظل العقل مقتصراً على أعلامه لعدم قدرته على مخاطبة العامة.

أما الجانب السلبي في الطريق العرفاني، أو الصوفي، فإنه لمّا قدّم الشيخ الصوفي بصفته متصلاً مع المطلق فقد منحه سلطة تفوق سلطة الفقيه الذي قولَبَ أحكام النص وجمّدها، فهذا الشيخ سينتج أحكاماً جديدة، وينتج آلية فرضها عبر سلطة الدين، وبذلك يكون وعي الناس قد ظلَّ حبيس التقليد. وربما سِيقَ ذلك الوعي إلى تقاليد أكثر تخلفاً مما يكون عليه حال الجمود الفقهي. وهذه من أهم مثالب التصوف الطرقي.

المعري... وتقاطعات صوفية

لاشك أن لطريق العقل آليّةً مختلفة عن آلية العرفان في مواجهة جمود الوعي، إلا أننا لا نعدم ملامح، أو تقاطعات صوفية في سيرة أبي العلاء، وهذه الملامح تشير إلى السمات المشتركة في مواجهة ذلك الجمود وما ينشأ عنه من فساد في السلوك.

١ - الشك:

يبدو الشك سمة رئيسة من سمات التفكير العقلي، وهو سمة شديدة البروز عند أبي العلاء، ويبدو التصوف في بداية مقاربته بعيداً عن الشك، فالقوم أصحاب يقين. ولكن عند التوغّل في أحوال المتصوفة نقف على مكابدات الحيرة، وهذا عَلَم من أشهر أعلام التصوف، وهو الحلّاج، يشكو الحيرة والتلبيس بقوله:

جحودي لك تقديس	وظني فيك تهويسُ
وقد حيّرني حِبّ	وطرف فيه تقويسُ
وقد دلّ دليل الحب	أن القرب تلبيس
وما آدم إلاك	ومن في البين إبليسُ[1]

٢ - الثواب:

عُـرف أبو العلاء بسـمـوّ أخلاقه، وترفعه عن التكسّب بعلمه وشعره، وترفعه عن مبدأ الثواب[٢]، ويبدو ذلك جلياً في رسالة الغفران إذ تقوم كوميديا هذه الرسالة على ذلك. والترفع عـن الثواب هو الفتوة في الأخلاق الصوفية، والتصوف خلق، كما يقول أبـو بكر الكتاني (ت ٣٢٢هـ)، ويتابع: «... من زاد عليك في الخُلُق فقد زاد عليك في التصوف»[٣].

إن أخلاق المعري في نفورها من مبدأ الثواب هي أخلاق التصوف، وقد برزت باكراً في التصوف الإسلامي، فنقرأ ملامحها بوضوح عند رائدة الحب الإلهي رابعة العدوية، إذ تقول: «ما عبدتك خوفاً من نارك، ولا طمعاً في جنتك».

٣ - ذم الدنيا:

كان أبو العلاء شديد الزهد بمتَعِ الحياة، والزهد مقام من مقامات الصوفية، وقد يشاركهم به فقهاء لا ينضوون تحت اسم التصوف، إلا أن ذم الحياة الدنيوية والنظر إليها كسجن أو غربة... هما سمة صوفية، والشواهد على ذلك أكثر من أن تحصى، ونكتفي للتدليل على ذلك بهذه القصيدة للحلاج:

دنيا تخادعني كأنـ	ـني لست أعرف حالها
حظر الإله حرامها	وأنا اجتنبتُ حلالها
مدّتْ إليّ يمينها	فرددتها، وشمالها
ورأيتها محتاجة	فوهبت جملتها لها
ومتى عرفت وصالها	حتى أخاف ملالها[٤]

أما المعري فيقول:

تعب كلها الحياة فما أعـ	ـجب إلا من راغب في ازدياد
إنَّ حزناً في ساعة الموت	أضعاف سرورٍ في ساعة الميلادِ[٥]

٤ - شكلانية الطقوس:

النظر إلى الطقوس على أنها وسيلة لا غاية، سمة مشتركة بين أبي العلاء والمتصوفة، فالغاية هي الأخلاق: «**إنّما بُعِثتُ لأتمّم مكارم الأخلاق**»، والصلاة رياضة روحية الغاية منها أن تنأى بنا عن الفحشاء والمنكر، ولذلك يستنكر المعري أن نفرِّغ الطقوس أو الشعائر الدينية من أهدافها الأخلاقية، فيقول:

ما الخير صوم يذوب الصائمون له
ولا صلاة ولا صوفٌ على الجسد

إنما هو ترك الشرِّ مطَّرحاً
ونفضُكَ الصدرَ من غلٍّ ومن حسدِ[٦]

والأسوأ من ذلك استخدام الشعائر لأغراض دنيئة، وهذا هو الرياء أو النفاق. يقول:

إذا رام كيداً بالصلاةِ مقيمُها
فتاركها عمداً إلى الله أقربُ[٧]

وليس أدلّ على ذم شكلانية الطقوس عند المتصوفة من إنجاز الوعي الشعبي لواقعة تكذيب المؤذِّن في السيرة الشعبية للحلاج، إذ يعلِّل الحلاج هذا التكذيب بقوله أمام الخليفة: «يا أمير المؤمنين! لو قال المؤذن: الله أكبر! بصدق الإشارة، لما حملته المنارة، وكانت تفتت تحت أقدامه الحجارة»[٨].

وكما يتفق التيار العقلي أو البرهاني، وفق تعبير محمد عابد الجابري، مع التيار العرفاني الصوفي في مواجهة جمود التيار الفقهي، فإن هذا الأخير يأخذ منهما الموقف عينه من حيث أنهما يقومان على الإلحاد أو التحريف والهرطقة. ولكننا، مع ذلك، لا نعدم وجود فقهاء يسلكون السلوك الصوفي الطرقي الذي لا يكاد يتجاوز التقليد الفقهي.

متصوفة في رسالة الغفران

يثير ابن القارح في رسالته إلى أبي العلاء قضية الحلول ومدّعي النبوة والألوهة فيذكر الحلاج على النحو الآتي: «والحسين بن منصور الحلاج من نيسابور، وقيل من مَرْو، يدّعي كل علم، وكان متهوّراً جسوراً يروم إقلاب الدول، ويدّعي فيه أصحابه الإلهية، ويقول بالحلول...»[٩].

وبعد أن يذكر ابن القارح مناظرة الوزير علي بن عيسى للحلاج، وتوبيخَه له بعد أن وجده صفراً من العلوم، يقول: «حدثني أبو علي الفارسي قال: رأيت الحلاج واقفاً على حلقة أبي بكر الشبلي...: أنت بالله ستفسد خشيته. فنفض كمه في وجهه وأنشد:

يا سرَّ سرٍّ يدقُّ حتى ... يجلُّ عن وصف كلِّ حيٍّ
وظاهراً باطناً تبّدى ... من كلِّ شيءٍ لكل شيٍّ
يا جملة الكلِّ! لست غيري ... فما اعتذاري إذاً إليٍّ

ويعلّق على هذه الأبيات قائلاً: «وهو يعتقد أن العارف من الله بمنزلة شعاع الشمس، منها بدأ وإليها يعود، ومنها يستمدُّ ضوءه».

ثم يثبت ابن القارح بيتين أنشدهما له شاعر من معاصريه اسمه (الظاهر):

أرى جيل التصوف شرَّ جيلٍ ... فقلْ لهمُ، وأهون بالحلولِ!
أقال الله حين عشقتموهُ ... كلوا أكل البهائم وارقصوا لي!

ثم يذكر ابن القارح بعض ما يروى عن الحلاج على أنها كرامات، وبعدها كيف أُعدِم بأمر السلطان سنة تسع وثلاثمئة[١٠].

نعود إلى حديث أبي علي الفارسي لابن القارح حول وقوف الحلاج على حلقة أبي بكر الشبلي (ت ٣٣٤هـ) فهذه الواقعة التي جرى فيها الحديث عن (إفساد الخشبة)، ورجّحت المحققة بنت الشاطئ أن تكون (الخشية)، وما وقع في هذه الفقرة من نقص، نقول فيها ما يأتي:

وردت هذه الواقعة عبر روايتين – على الأقل –: الأولى وردت في كتاب أخبار الحلاج وفيها يقول الراوي: «وأما الجنيد فكنت عنده إذ دخل شاب حسن الوجه والمنظر وعليه قميصان، وجلس سويعة ثم قال للجنيد: ما الذي يصدّ الخلق عن رسوم الطبيعة؟ فقال الجنيد: أرى في كلامك فضولاً، أيُّ خشبة تفسدها!»[١١].

والرواية الثانية وردت في كتاب (الفرقُ بين الفُرق) على النحو الآتي: «ورويَ أن الحلاج مرَّ يوماً على الجنيد، فقال له: أنا الحق. فقال الجنيد: أنت بالحق، أيةَ خشبةٍ تفسد! فتحقق فيه ما قال الجنيد لأنه صلب بعد ذلك»[١٢].

فالواقعة مع الجنيد وليست مع الشبلي (ت ٣٣٤هـ)، والشبلي هو صاحب الحلاج، بل يمكن القول إنه بمنزلة تلميذه[١٣]، وليس كما صُوِّر في رواية ابن القارح من أن الحلاج يقف على حلقة الشبلي. والعبارة قالها الجنيد لأنه لم يكن راضياً عن سلوك الحلاج وجرأته وشطحه، وهو بمقام أستاذه. وبنت الشاطئ محققة رسالة الغفران أشارت إلى أن عبارة «ستفسد خشبة» غامضة، ورجّحت أن يكون المقصود أن القول بالحلول يفسد الشعور بخشية الله[١٤]. والصواب (خشبة) كما وردت في جميع الروايات، والمقصود أن الجنيد يتنبأ للحلاج بأنه سيصلب، أي سيعلق على خشبة[١٥].

ويبدو ابن القارح معجباً بصوفية الشبلي، على عكس الحلاج، فهو يختم رسالته بالحديث عنه وعن تقواه وخشيته من عذاب الآخرة[١٦].

ويقرّ المعري بفضـــل الشبلي، ويرجو أن يكون سالماً من مذهب الحلول، ويروي له هذين البيتين في كتم السر:

بـــاح مجنـــون عـامـــرٍ بهـــواه ... وكتمتُ الهوى، فمتُّ بوجدي
وإذا كـان فـي القيـامـة نـوديْ: ... مَنْ قتيل الهوى؟ تقدَّمت وحدي[١٧]

والشبلي يقرّ بأن الفرق بينه وبين الحلاج هو في البوح والكتم، وفي رواية أخرى أن الشبلي أظهر الجنون، فكان ذلك سببَ نجاته من القتل، فقال عن صاحبه الحلاج: قتله عقله وأنقذني جنوني.

أما موقف المعري من الحلاج فيبدو منصبّاً على مذهب الحلول، وعلى ما ينسب إليه من خوارق. كما يعلن موقفه من الناس الذي يصدقون كل ما يسمعون دون محاكمة ونقد. فيقول: «وإذا كانت الأمة ربما عبدت الحجر، فكيف يأمن الحصيفُ البُجَر!».

ويشير إلى أن الناس هم من يقومون بالافتراء: «وكم افتريَ للحلاج، والكذب كثير الخِلاَج، وجميع ما ينسب إليه مما لم تجرِ العادة بمثله، فإنه المين الحنبريت، لا أصدّق به ولو كريت. ومما يفتعل عليه أنه قال للذين قتلوه: «أتظنون أنكم إياي تقتلون؟ إنما تقتلون بغلة المادرانيّ». وأن البغلة وُجِدَت في إصـــطبلها مقتولة. وفي الصـــوفية إلى اليوم من يرفع شأنه، ويجعل مع النجم مكانَه، وبلغني أن ببغداد قوماً ينتظرون خروجه، وأنهم يقفون بحيث صـــلب على دجلة يتوقعون ظهوره، وليس ذلك بِبِدع من جهل الناس»[١٨].

ويعلـــق على الأبيات الثلاثة التـــي أوردها ابن القارح للحلاج بتعليق لغوي ثم يســـخر من معتقد الحلول على لســـان شاعر فتى من معاصري الحلاج. ويذكر أن مذهب الحلولية قديم، وأن فرعون كان على هذا المذهب.

ويختم المعري حديثه عن الحلاج بنســـبته إلى الشـــعوذة والجهـــل على الرغم من تعظيم المتصـــوفة شـــأنَه: «وأدلُّ رتب الحلاج أن يكون شـــعوذياً، لا ثاقب الفهم ولا أحوذياً، على أن الصوفية تعظِّمهُ منهم طائفة، ما هي لأمره شائفة»[١٩].

وفي تأمل موقف المعري بين الحلاج والشبلي نرى أنه في رسالة الغفران قد أخذ موقفاً سلبياً من ظواهر التصوف القائمة على الحلول أو ادعاء الألوهية، والقدرة على مخالفة عادات الطبيعة أو ما يعرف بالكرامات، لأن هذه الظواهر ذاتُ أثر خطير في تغييب العقل أو تعطيله.

وقد ذكر المعري الصــوفيّ الأول في طبقات السلمي وهو الفضيل بن عياض (ت١٨٧هـ)، وذلــك في معرض حديثه عن التوبة، بعد أن ذكر عمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز وأبا حنيفة... يقول: «وقد كان الفُضَــيل بن عِياض يسـيم في أَوْبَلِ رياض، ثم حُسـب في الزهاد، وجُعل من أهل الاجتهاد»(٢٠).

وهذا يؤكد أن موقف المعري من التصوف إنما كان ذا وجهة سلبية نحو الظواهر القائمة على الجهل والتجهيل، أما إذا خلا التصــوف منها فما من حاجة إلى ذمّه. وعند هذه النهاية التــي تبدو توفيقيــة ومخالفة لما قدمنا من تبايــن طريقَيّ العقل والعرفــان، لابد أن نذكر بأن ثمة مدرســتين للتصوف هما المدرســة البغدادية، ويمكن أن نذكر من ممثليها: الحارث المحاسبي والجنيد والشبلي... وهي بعيدة عما ذكرنا من ظواهر سواء كان هذا البعد عقيدة أم تســتّراً وكتماً للسرّ على حدّ تعبير القوم. والثانية هــي المدرسة الخراسانية، ومن ممثليها: أبو يزيد البســطامي، والحلاج... وهذه المدرسة عرفت بالشطح ونُسبت إليها عقيدة الحلول والكرامات، وهي المدرسة الصوفية التي تحظى بعداء الفقهاء، ولا تسلم من سهام العقلانيين كما شاهدنا.

الهوامش

(١)- الحلاج: الديوان، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط١، ١٩٩٧، ص٤٧.

(٢)- يتقاطع المعري هنا مع المتصوفة الذين عُرفوا بالترفع عن مبدأ الثواب والعقاب بدءاً من رابعة العدوية. انظر: مبحث (الثواب والعقاب) من كتابنا: دلال الجمال: فلســفة القيم في تجربة الحلاج، اتحاد الكتاب، دمشق، ٢٠١٢، ص١٠٢-١١٠.

(٣)- القشيري: عبد الكريم، الرسالة القشيرية، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، بيروت، ط٢، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ص ٢٤٢، وقد نســب هذا القول لمحمد بن علي بن الحســين بن علي بن أبي طالب في: (الهجويري: كشف المحجوب)، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠، ص ٢٢٤.

(٤)- الحلاج: الديوان، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ص١، ١٩٩٧. ص٥٨.

(٥)- ورد البيت الأول: «تعبٌ كلها الحياة» في: مرحبا، من الفلســفة اليونانية إلى الفلســفة الإسلامية، محمد عبد الرحمن، منشورات عويدات ومنشورات بحر المتوسط، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٣، ص٥٩٠، وكذلك في البيت الثاني جاءت (من) بدلاً من (في ساعة الموت).

(٦)- مرحبا: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الإسلامية، ص ٥٩٩.

(٧)- المصدر السابق نفسه والصفحة نفسها.

(٨)- السح، رضوان، السيرة الشعبية للحلاج، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٩.

(٩)- ابن القارح: (الرسالة)، منشورة في: (رسالة الغفران)، المعري، أبو العلاء: تحقيق: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، دار المعارف،القاهرة، ط٩، د.ت، ص ٣٦.

(١٠)- ابن القارح: الرسالة، ص ٣٦ - ٣٧.

(١١)- ماسينيون، ل و ب، كراوس، أخبار الحلاج، مطبعة القلم، باريس، ١٩٣٦، ص ٣٨.

(١٢)- البغدادي: عبد القاهر، الفرق بين الفرق، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ١٤١٦هـ، ١٩٩٥م، ص ٢٦٢.

(١٣)- الحلاج من الطبقة الثالثة، والشبلي من الطبقة الرابعة في طبقات الصوفية للسلمي، السلمي، عبد الرحمن، طبقات الصوفية، دار الكتاب النفيس، حلب، ط٢ ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، ص ٨ وص ٩.

(١٤)- ابن القارح: الرسالة، منشورة في: (رسالة الغفران)، المعري، حاشية ٣، ص٣٦.

(١٥)- جاءت عبارة الجنيد كما فهمها المستشرق روجيه أنالديز على النحو الآتي: «أية مشنقة سيلوثها دمك!». أنالديز: روجيه، الحلاج: السعي إلى المطلق، ترجمة: مجموعة البحث عن المطلق، بإدارة: ج. هـ. رادكوسكي، دار التنوير، بيروت، ٢٠١١م، ص ١٨٥.

(١٦)- ابن القارح: الرسالة، ص ٦٥-٦٧.

(١٧)- المعري: الرسالة، ص ٥٨٢.

(١٨)- المعري: الرسالة، ص ٤٥٣- ٤٥٤.

(١٩)- المصدر السابق نفسه: ص ٤٦٣.

(٢٠)- المعري: الرسالة، ص ٥٠٨.

الثقافة سلطة

حسن إبراهيم أحمد

لم لا؟ أين الخطأ في ذلك؟ ومن أجدر من الثقافة في بسط سلطته؟ لكن هل نحن مستعدون للاعتراف بسلطتها، أو نودُّ حرمانها من الدور الذي تمارسه في حالة الاعتراف وعدمه؟

والسؤال: مَنْ المستفيد من إنكار هذه السلطة والحط من دورها؟ فاستبعاد الثقافة يعني تجريم المجتمع الذي أنتجها وينتجها، ومَنْ يستبعد دورها، كأنه يعود إلى تعلّم ألفبائية الحياة. فمن الممل والمكرور أن نعود إلى القول إن أبسطَ وأعقد ما تعنيه الثقافةُ التقويمُ والتوجيه، وليس هناك أجلّ وأعظم من هذا الدور، وما لم نحترمه، فإننا نستهين بأنفسنا، فالثقافة في أحد تعريفاتها: «الخروج من مملكة البيولوجيا». كما هي الأجنحة التي يحلق بها الإنسان.

والغرائز عند الإنسان تخضعها الثقافة للتهذيب حسب المعايير السائدة، فهو لا يتناول الطعام مثل باقي المخلوقات، فله أدبياته في إعداد موادّه وطرائق تناوله وإدخال التحسينات عليه، وابتداع أشكال وأنواع ما يستخدمه في ذلك من أدوات. كذلك فهو لا يمارس الجنس مثل باقي الحيوانات، إذ أخضع غريزته الجنسية لضوابط ثقافته المتطورة حسب العصور. ومثل ذلك ألبسته التي يطورها، فحياة الإنسان البيولوجية تخضع لكثير من التحسينات حسب ظروفه التي يعيشها، وهذه التحسينات تصبح ملائمة، وتتغير بتغير أحواله مشكّلة سلطة على

سلوكه تحاكي سلطة البخل على البخيل مثلاً، وهي من الأمور المكتسبة، أي ثقافة تفرض سلطتها. ومن ثمّ فإن الثقافة تؤكد أنها سلطة، بمعنى أنها تبحث عن إيجاد الضوابط وتأكيد المشترك وصنع التوازنات.

يقول ويل كيمليكا معرِّفاً الثقافة: «لفظ الثقافة يعني الكيان المركب الذي ينتقل اجتماعياً من جيل إلى جيل، ويتكون من المعرفة واللغة والمعتقدات الدينية، والفنون والأخلاق، والعادات والعرف، والتقاليد، والقانون... إلخ»،[1] ويكاد يتطابق مع تعريف أنثروبولوجيٍّ منتشرٍ للثقافة. فـ«الثقافة أبقى»، أي إنها أكثر بقاء وديمومة وقوة تأثير، وهذا سيصبح فاقد المعنى عندما يفتقد القدرة على النقد والتحليل، وها هو عبد الله العروي يؤكد أن الثقافة إما أن تكون نقدية وإما لا تكون ثقافة.

الثقافة طريقة حياة. والذي يعطيها سلطتها، عاملان: الامتداد الزمني وشمول الجماعة، كما أنها تشمل جانبي الحياة: المعرفي والسلوكي، أي الوعي والنشاط. وقد جاء في إعلان مكسيكو (٦ آب ١٩٨٢): «هي جميع السمات الروحية والعاطفية التي تميز مجتمعنا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والمعتقدات».

ويمكن أن توجِّه وعي الأفراد، فأحد الموسوسين أجاب عن سؤال: كم اثنان في اثنين، قائلاً: أربعة (أرغفة). فنشاطه البحث عن لقمة العيش.

والذي يجعل الثقافة بهذه الأهمية، هو أن كل توجّهٍ أو تخطيطٍ أو منهج متَّبع، هو مما ينتمي إلى عالم الثقافة، وستكون الحياة بلا معنى لو كانت خالية من الأهداف والغايات التي يخطط لها البشر، الذين كلما ارتفعوا على سلم الحضارة، كانوا على وعي وثقافة أكثر حضوراً أو تأثيراً، لكن لا بأس أن نذكّر بقول والتر بنجاما: «لا توجد شواهد على ثقافة دون أن تكون شواهد على الوحشية». كما ينقل عنه إدغار موران[2].

أُكِّد كثيراً أن الثقافة قيمة بذاتها ولذاتها كما أبرزها تطور المجتمعات، وهي مؤشر وعي المجتمع (الإنسان) لوجوده عبر التاريخ، وقد برهنت على أنها بنية ديناميكية وغير ثابتة، تتأثر وتؤثر في غيرها من ثقافات المجتمعات. ولا غرابة أن يكون لها سطوتها.

دور الثقافة هو ذاك الذي يربو على كل الأدوار، يبزها، ويتجاوزها، ويخترقها، ويوجهها ولا يلغيها، فالثقافة لا تلغي ما كان له دور وفائدة، فهي تعدّل وتطور وتوجه وتصحح الأدوار.

ولنلاحظ أنه كلّما ضعف دور الثقافة أو تراجع أمام غيره، علينا استشعار الخطر والتشويه الذي يصيب الحياة، ما يجعل الجميع في موقع المسؤولية عن افتقاد الدور الذي يعني الانكفاء إلى مملكة الطبيعة الحيوانية- البيولوجية.

لِمَ نتساءل حتى الآن: أيّ ثقافة، وأيّ سلطة؟!

قد نجد في كثيرٍ من الأحيان أن السياسة أو الاقتصاد أو العقائد الدينية، تؤكد حضورها مهمشةً الثقافة كما يبدو، لكن الحقيقة تؤكد عدم انفصال هذه القنوات عن الثقافة، إذ إنّها تقوم على أسس ثقافية، لها أشكال وعيها الذي يتخلق داخلها ويوجهها، مع عدم استبعاد العناصر التي تأتي من خارجها فتوجهها وتبدو هي صاحبة الدور الأبرز. لكن ما إن تفتقد دور النقد حتى تكون عرضة للانحراف، ما يدفع للتنبه الدائم إلى ما يطرأ على هذه الحقول مما ليس منها. وهنا يبدو تلمس الجواب عن سؤال: أيّ سلطة؟

الخطر على الثقافة قد يبرز في محاولة الوصاية عليها من خارجها، وتوجيه دورها بحيث لا يترك لها حرية التجدد والتعبير، وهنا قد نتهم ثقافات بريئة بفسادٍ ليس من عالمها، وبعجزها عن القيام بدورها أو ضعفه، ومسايرة القوى المتغلبة. وما لم تستعد الثقافة عافيتها، لن يكون هناك وعي للأخطار التي تحيق بها وبمجتمعاتها التي استهانت بها وبدورها، ما يقتضي البحث عن الأسباب وإصلاح الخلل. وهنا نتلمس الجواب عن سؤال: أيّ ثقافة؟

سلطة الثقافة أقوى السلطات وأبقاها، أي السلطة على الوعي وتكوينه وتوجيهه، وهذه السلطة ليس بالضرورة أن تكون ذات شوكة من خارجها، بل يقوم بها المقتدرون على إدارتها حين استشعار الأخطار. إنها سلطة التربية وتكوين الأحاسيس والمشاعر والمفاهيم والأفكار ونشر المعارف، أي الأدوار الموكلة إليها في التهذيب وتربية الجمال والإحساس بالمسؤولية، فلا يكون الإحساس بما تولّده قطعة موسيقية أو مسرحية أو لوحة فنية أو قصيدة.. إلخ، يهدف إلى الأمر والنهي نحو سلوك ما، بل دورها صناعة ما تعجز عنه كل العلوم والتكنولوجيات داخل الإنسان ليغدو مهذباً أو واعياً. إنها صناعة الفرد ذي الأحاسيس الراقية، المتنبه لمواقع الخلل والانحراف. إنها تحاصر القبح وتستبعده، وما لم تفعل ذلك، تبدو وكأن الخلل قد أصابها. إن ذلك هو التمكن من إيجاد الإنسان «الجنتلمان» كما يورد تيري إيجلتون. و«الجنتلمان» ليس من لا يقطع رأس أسيره في الحرب فحسب، إنما من لا يبصق على السجادة أيضاً. وهذا مفهوم ثقافي متطور عن معنى الكياسة[٣].

قد يقول من لا يرد قوله: أليس الأجدر بالثقافة أن تنظف حقولها وتسهر على حمايتها كي تكون قادرة على مد سلطتها على حقول أخرى؟ وهذا مطلب غاية في الأهمية.

حديثنا عن ثقافة المجتمعات المعاشة وما تفرضه على نشاط البشر، إذ لكل مجتمع ثقافته التي يرثها ويداوم إنتاجها، فتبرز في طرائق عيشه ونشاطاته الاقتصادية والسياسية والاجتماعية.

وللتمثيل على ذلك نشير إلى العداء للنظافة في المجتمعات الغربية سابقاً، كما يشير إدواردو غاليانو، وهو كاتب من الأرغواي، إذ يؤكد أن ليس هناك قديس أو قديسة، قد وضع قدمه في حوض حمام، وكان الاستحمام نادراً بين الملوك، ومن أجل ذلك وُجِدَت العطور، فالملكة الكاثوليكية إيزابيل كانت نظيفة الروح، لكن المؤرخين يجادلون إذا ما كانت قد استحمت مرتين أم ثلاث مرات في حياتها، والملك الشمس الفرنسي الأنيق أول رجل استخدم الكعب العالي، استحم مرّة واحدة بين عامي (١٦٤٧ و١٧١١) وبوصفة طبية[٤]. وكانت كثرة الاستحمام متهمة بالإثارة الجنسية. وهنا نجد سلطةَ ثقافةٍ تقومُ على هيمنة العادات، في حين كانت النظافة في العالم الإسلامي قرينة الطهر والقداسة، وقد دمّر الإسبانيون مئات الحمامات التي كان العرب المسلمون قد أنشؤوها في الأندلس بعد طردهم منها. ومن ذلك العمل على إبقاء أرجل النساء في الصين صغيرة ما يؤدي إلى تشويهها كما كان يحدث سابقاً.

وإذا كان لكل زمن، كما لكل شعب ثقافته التي تفرض سلطتها، فيمكن الإشارة إلى شيوع أكلة «الهامبرغر» الأمريكية، ومع أنه غذاء رديء صحياً وذوقياً كما تشهد على ذلك الدراسات الطبية والتجارب، ولا تليق سوى بالبدائيين، كما يورد عبد الله الغذامي الذي يصفها بالأكلة المقززة، لكنها أصبحت مؤشراً إلى الثقافة الأمريكية التي شكّلت غزواً لثقافات أخرى، فقد وقف بوريس يلتسين، مثلاً، في الطابور نهاية القرن الماضي عندما وصلت هذه الأكلة إلى موسكو منتظراً دوره لينعم بها من ماكدونالدز، وهكذا في الصين كما في الدار البيضاء وغيرها، اصطف الناس للحصول عليها عند افتتاح مطاعمها، مع الحلم بأمريكا وثقافتها، ومثل ذلك شراب «الكوكا كولا» الذي شبه الروائي الكولومبي «ماركيز» طعمَه بطعم غسيل الحذاء، ومع حدّة وعنف هذا الوصف، لم يمنع حسناء روسية في روسيا الشيوعية أن تسأله متلهفة: كيف هو طعم الكوكا كولا؟ متطلعة متى يمكنها تناول هذا المشروب الرديء والضار[٥]. هكذا تكون الثقافة سلطة على الأذواق والإرادة، على رداءتها.

وقد تنتشر بعض عناصر الثقافة مع الهيمنة والتبعية لذوي السطوة والجبروت في المواقع التابعة، فتكون جزءاً من أسلحة الأقوياء في غزوهم، بل قد تبدو الأشد فتكاً، فالتحايل لتقليد الثقافة الأمريكية أنتج في السعودية «حلال مكدونال» و«مكة كولا» كي لا يُحرَم الناس هناك هذه النعم واللذائذ الأمريكية التي تؤكد التبعية(٦).

سلطة الثقافة على ذاتها

لا غرابة في العنوان طالما أن كل أمور الحياة عرضة للخلل. وكما تلجأ كثيرٌ من الكائنات لتنظيف جحورها، ويذهب الإنسان للعناية بنظافة بيئته ما أمكنه، يكون الأجدر بالثقافة بصفتها كائناً رفيعاً، أن تبادر لإصلاح الخلل وتنظيف المجال الذي تشغله تأكيداً لمصداقيتها في الحياة العامة، فلا تفقدها.

لكن الثقافة منتج اجتماعي، بمعنى أنها عرضة للخلل والتغيير والخطأ والانتقاص، وليس كذلك الدين، فهو من مصدر مفارق متعالٍ (وحي) في الغالب، غير خاضع للتغيير والتطور والخلل، فالاقتراب من حقله كما يقترب من حقول الثقافة له محاذيره، وإذا كان النقد ينعش الثقافة، فالدين ليس كذلك، ولا يصح التخالط بينهما في كل أمر، فما هو إلهي مفارق، لا يستبعد أن يستتبع أو يبتلع الثقافي المعاين، بما له من قوة روحية تفرض هيمنتها على ما له ارتباط بحياة الناس المعاشة ومصالحهم البريئة والمشبوهة. «الجهل أو التقوى» كما يقول ديفيد هيوم.

لكن من المهم هنا التفريق بين الدين والفكر الديني، بين الإلهي المقدس المفارق، والبشري المعاين الحاف بحقله، مما صنعه البشر واشتطُّوا فيه يمنة ويسرة، وبقي الاقتراب من أيِّ مسألة بعيدة عن الدين لكنها قاربت النشاطات الدينية، هو من الأمور التي تجد المحاذير والاعتراضات. فنحن مثلاً لا نستطيع إخضاع أزياء رجال الدين في الأديان التوحيدية للتساؤل، ولماذا أصبحت بهذا الشكل، ولها سلطتها على المؤمنين البسطاء حين يرتبط حضورها بحضور رجال الدين وأدوارهم التي ارتبطت بالقداسة، وكأنها تقول تجب طاعة من يرتديها أو التصاغر أمامهم، فالذهن يربط بشكل آلي بين هيئتهم ودورهم، وبين دورهم وما يمثلون والإلهي المقدس. ومع معرفة أن كثيراً مما لا يليق بهم قد ارتبط بمشهديتهم، منها استغلال منابر المساجد في الدعوة للإرهاب الذي يفتك بالمجتمعات. ومثل ذلك ما تعنيه بعض دور العبادة التي حرَّضت على القتل، أي قتل الإنسان للإنسان، ونسبته إلى صحيح الدين.

للثقافة الدور والسـلطة في إنشـاء حالة وعي حول هذه الأمور، والتوجيه أو التفريق بين ما هـو من الدين حقاً ويجب التمسـك به، وما ألحق بالدين مما ليس منه، وهو كثير كثير، قد لا يجد المنخرطون في المجالات الدينية أن من مصـلحتهم تبيين ذلك بقوة، مع أنه من الأدوار المنوطة بهم كما يفترض.

السـؤال الذي يعترض بقوة، وعليه مناط حديثنا: كيف سـمح الديـن ومن يمثله بانتهاك حقله إلى هذا الحد، وإلصـاق كل هذا التشويه بعالمه، ولاسيّما أن الدين لديه الجيوش ممن لا يتنازلون عن وصـفهم برجال الدين أو العلمـاء؟ وما الدور الذي قاموا به بمزيد من الهمة والإصـرار لتنقية عقائد المؤمنين البسـطاء مما ألحق بها دون أن يكون منها حقيقة، وغدا التفريط به كفراً في نظر البسـطاء؟ إنّ ما رأيناه من نشـاطات بعض رجال الدين يسير نحو تمكين الأخطاء والأخطار. وقد أكد كثير من الغيورين ضـرورة اسـتبعاد ما ألحق بالدين عن ساحته، فهذا علي الوردي ينقل عن خالد محمد خالد قوله: «كل دين يصير كهانة إذا استأجره السلاطين وجعلوا أربابه وعاظاً لهم»[٧]. دون أن ننسى أن الساحة الدينية لا ينقصها الوعاظ وأدوارهم وشهرتهم، فهذا الواعظ عمرو خالد قد بلغ دخله من الوعظ عام (٢٠٠٧) مليونين ونصف المليون من الدولارات. ما يحمّله هو وأمثاله مسؤولية كبيرة.

التداخـل بين وعي الدين وعياً سـليماً لإدراك دوره، والثقافة ودورها، يفرض التعاون بينهما مثلما يفرض الفرز بين الحقلين لتجنب العواقب على كل منهما، أن يلحقه ما يجنيه الآخر، وليس من الحصـافة ألا نلجأ إلى معايير سـليمة في قراءة نصوصـنا وتراثنا، كما دعا إلى ذلك محمد أركون مثلاً، وكما يدعو إليه يوسـف الصـديق ومحمد شحرور وغيرهما باستمرار، أي إلى إعادة قراءة التراث بأجمعه من الصفر. وعندما لا تجد المؤسسات الدينية المهتمة أنه يجب الاستجابة للنـداء، فـلا بأس أن يقوم به الغيورون مـن الأكفاء للمهمة، فما يجـب أن نبحث عنه، هو تربية المؤمن الصالح، المفعم بالإيمان حقيقة، لا الروبوت الإيماني المؤدِّي لواجبه دون وعي.

الأنانيـة تدفعنا للتأكيد أن الخطأ دائماً هو من الآخر في حين نحن على صـواب، وهذا يسـتلزم توجيه اللوم لهذا الآخر، فهو عدو الله. إننا نشـاكل بعضـنا بعضـاً فنتعادى، لكن لا مشـاكلة بين المخلوق والخالق، فلا تصـحُّ العداوة. والذي يتبع ذلك هو الدعاء على هذا العـدو، بأن يقتله الله لأنه تجاوز حـدوده أو تطاول على ماله، والحقيقة أن الدعوة للآخرين لقتل عدو الله الذي تجاوز حدود الله وأكل مال الله.

كل أمر يطول به الزمن قد يصنع قداسته، التي قد تساير العقل أو لا. فعالم الخرافة والسحر والأبراج وقراءة الفنجان والطالع والكف وغيرها من الأشكال كما الإصابة بالعين، مما له سلطته المعطلة للعقل والعقلانية في عالم الأزمات والجهل، ولا غرابة أن يحاول كُثُرٌ الربط بين هذه السخافات، والإيمان الديني المختلط بالموروث الشعبي لإعطاء المسألة بعداً أكبر في ضدية واضحة للعلم والعقل في عصر سيادتهما، دون تحكيم العقل الناقد ومهاراته ليأخذَ دوره وسلطته في التحليل والتقويم، ما يربي في المتلقين ممكنات متجددة وأفضل.

الساحة الثقافية تجود بكثيرٍ مما يختلف في أهدافه ومدى جودته، فمنه ما يكون لتحقيق مكاسب آنية، أو محاباة لجهات سلطوية نافذة، أو في إطار علاقات اجتماعية خاصة، وهنا يبدو دور النقد أو حكم الأيام على المنتج الثقافي، فما يرضاه الذوق العام، أو يحكم العقل والعلم بجودته، يبقى ويستمر. وهنا تبدو سلطة الثقافة على ذاتها، أو أحد أشكال سلطتها، إذ تعطى المكانة والأهمية لما يثبت جدارته. والثقافة الجديرة بالاهتمام لا تصح هدايا للمناسبات فحسب.

حينما تتمكن الثقافة، أياً كان نوعها، من تمكين الوعي ومحاكاة أعماق الوجدان وتنمية حسِّ الجمال وحسِّ المسؤولية، فيطرد الجيد منها، يكون تعبيرها عن العافية واضحاً. وهنا في زمن ثقافة التداول والتواصل يجب أن يتعزز الحس بالمسؤولية لإنجاز رقابة ما، من الأفضل أن تكون هذه الرقابة ذاتية لا خارجية، لأننا سئمنا من الرقابات عبر التاريخ والواقع، لكن عندما يكون الوطن والمجتمع هو الضحية المحتملة أو المستهدفة، يكون لا بد من إجراء في وجه هذا السيل الطافح المتورم، الذي قد يكون تورّمه خبيثاً. فما ينشر على مواقع التواصل الاجتماعي التي ينقل سعيد بن كراد أحد أوصافها المتداولة «مزبلة الثقافة» أو «مزبلة الإنترنت»[٨] بمعنى هي المكان الذي يلقي فيه كل فرد ما يود التخلص منه، مما في نفسه ومعارفه، دون غربلة الغث من السمين، فتكون الارتكابات بحق الثقافة والمجتمع والذوق والوعي واضحة حين يُستخدَم المبتذل لها. وهنا تبدو أهمية سلطة الثقافة على ذاتها.

هذا الحقل واعد، ومن المهم أن يتخلص من سلبياته. ولا تتوقف الثقافة عن الاستجابة لمستجدات الحياة فترتاد حقولاً وتفتح مجالات جديدة، يؤثر في نموها النشاط الإعلامي والتكنولوجيا الحديثة، وغالبيتها تنتمي إلى الثقافة الشعبية وما تستحدثه، مثل: ثقافة الصورة، وثقافة الرحلات، والثقافة الرياضية، وثقافة الطعام وصناعته، والثقافة السياحية،

وثقافة التواصل، وثقافة الأزياء، وثقافة الإشهار، وغيرها مما تعززه نشاطات الحياة الحديثة فتؤثر في الناس ووعيهم.

وإذا كان النداء للثقافة أن تتحمل مسؤوليتها عن حقولها، فالنداء هو للناس المنتجين لهذه الثقافة أو الثقافات، وما يداخلها من انحرافات مؤذية للبشر منها: ثقافة انتشار المخدرات، وثقافة الجنس، وغيرهما مما يُستَقدَم ويُروَّج عبر الفضاء السبراني وصولاً إلى المثلية الجنسية التي يروجها إعلام مشبوه.

وهنا أجد مناسباً التوجه إلى المرأة، وبالتأكيد ليس بمعزل عن الرجل، أن يكون لها الدور الفاعل والقادرة عليه حين تتمكن من وعيه، فالمنزل كما الشارع ومكان العمل والمدرسة أيضاً، عرضة للغزو السبراني المؤثر في وعي الأجيال، وهنا يبدو الدور الأبرز للأمهات في تمكين وعي مناهض للرداءة، حذر منه بيير بورديو في كتابه: «التلفزيون وآلية التلاعب بالعقول»[٩]. ولتكن عملية سباق في مواجهة الكوارث عبر هندسة العقول عن طريق نشر الفنون الهابطة من موسيقا وغناء ومسرح ومسلسلات...إلخ.

المجتمع وسلطة الثقافة

ينقلنا الحديث السابق إلى الحيز الاجتماعي، والمجتمع هو موضع لإنتاج واستهلاك الثقافات، إذا صح التعبير. وأنا لا أدري مثلاً ما الذي يجعل النساء في بلادنا يتّشحن بالسواد في لباسهن خارج المنزل، في حين لا نجد سوى الألوان الزاهية في لباس النساء في مجتمعات أخرى، الهند مثلاً؟!!! إنها سلطة اللون القاتم بدلالاتها. وإذا كان اللباس موضوع ثقافة، فكذلك نظافة البيئة، والأطعمة، والمناسبات العامة وتقليد البشر والشعوب لبعضهم...إلخ.

يمكن أن نأخذ مؤشراً من ذلك يدل على أيِّ سلطة حاكمة على تكوين الذوق الاجتماعي، بل على مدى انفتاح وانغلاق مجتمع باتجاهات معينة، ربما كان لها علاقة بالأيديولوجيا السائدة، التي ربما تكون لها حراستها ووصايتها.

لذلك علاقة بتكوين وهيمنة شكل اجتماعي ما، من المجتمع الأهلي بفرعيه القرابي النسبي والإيماني، إلى المجتمع المدني، وصولاً إلى المجتمع التداولي، وقد تناولنا ذلك في أبحاث ومقالات عدة[١٠] ويجب التنبه هنا إلى سيادة العصبيات والثقافة الوشائجية في المجتمعات الأهلية، إذ لم تنفك الثقافة فيها عن جذرها البيولوجي أو ما يشبه البيولوجي (الأهلي العقدي)، وهنا لن نكون قادرين على الخروج مما قد يدفع إلى الثقافات القاتلة، أي التربة الصالحة لإنتاج التطرف والإرهاب.

هذه المجتمعات العصــبية، ليست ســهلة التحلل والتفكك، فقد تكون شديدة الصلابة نتيجة عمرها المديد، أو بدافع الاستجابة لفكر دعوي أيديولوجي متصلب. ويكون الخطر حين ينتقل الفكر المعبر عن عصــبية معينة إلى التكوينات الاجتماعية المدنية مثل الأحزاب والنقابات والجمعيات وغيرها، في أطوار التحول إلى المجتمع المدني لأن منتسبيه لم يكونوا قد تخلصوا من ماضيهم، أو بقصدية التخريب، فننتج أحزاباً على نمط العائلات والعشائر والطوائف والمذاهب.

ما يجب أن نعيه أن مجتمعات العالم تنتقل إلى المجتمع التداولي بعد أن نضــج تكوينها المدني، وتخلّصت من عصبياتها قبل زمن طويل، لكننا نحن لا نزال مسكونين بقيم المجتمعات الأهلية وثقافتها الماسكة عن التطور، فكيف يمكننا الانتقال إلى المجتمع التداولي ولم نتشبّع بعد بقيم المجتمع المدني؟

إن الخلاص من مجتمع، يعني التخلص من ثقافة حاكمة لها سلطة، وهذه العملية معقدة، مؤشــر الخلاصــ منها يحكمه الزمن المتطاول. وســيكون المشــهد كاريكاتورياً لو تمازجت ثقافتان حاكمتان لا فكاك من انفصالهما للدخول في حداثة حقيقية.

ثقافة العولمة وزمنها تمد سلطتها وهيمنتها على المجتمعات، ولها معاييرها التي تحكمها بصــمة الغرب المهيمنة، ومن ثمّ ســتكون المجتمعــات الفقيرة والمتخلفة ســريعة الذوبان والتراجع أمام جبروتها التكنولوجي. وهذه التغيرات الطارئة مترافقة بضــعف التنمية، سواء البشــرية منها أم الإنسانية، ويتداخل ذلك مع نمو الإرهاب مدعوماً ببصمات الغرب المهيمن ورأس المال الريعي الخليجي، وكأنه يثأر للنظرة الدونية التي سادت عن منطقة الخليج سابقاً لدى أهل الشام والعراق ومصر وغيرها من مواقع آلمها الإرهاب.

لا تســتطيع مجتمعاتنا الاســتقالة من دور أســهم في نمو الإرهاب عندما لم تتخلص من ثقافة المجتمعات الأهلية، يردف ذلك هيمنة الغرب التي تركت بصــمتها على نموه، وتبعيتنا لهــذا الغرب، مع عوامــل أخرى مثل إخفاق الدولــة الحديثة في كثير مــن المواقع بتمكين الديمقراطية وإحداث نقلة نحو الحداثة، ما جعل الطبقة الوسطى تزداد تراجعاً وإفقاراً، بل ضعف فاعلية كان يعول عليها وعلى ثقافتها ونشاطها في إنجاز حالة التمدن المجتمعي، في الوقت الذي لا يعوّل على طبقة الفقراء في إحداث التنمية لضعفها وتزايد أعدادها المنهكة، كما لا يعوّل على طبقة الأغنياء المشغولة بتكديس المال دون التقيد بنظافة مصدره، والتحاق الفاسدين بهذه الطبقة.

تسارع مجتمعاتنا إلى الانشغال بمقولات خادعة لا تدقق في مآلاتها، مثل «العالم قرية واحدة»، منطلقين من سهولة التواصل صوتاً وصورة عبر العالم بوساطة التكنولوجيا الحديثة، ولم يكن العالم مفتقداً للتواصل سابقاً، إنما اختلفت المدة والسرعة، وقد بادر مطلق العبارة الشائعة إلى القول: «إننا نخلق وسائطنا لتعود فتخلقنا». لكننا لم نفعل كما فعل ماكلوهان هذا، لا نزال مؤمنين بأن العالم قرية صغيرة، دون أن نتساءل: هل العراقي الذي تلقّى ملايين الأطنان من المتفجرات الأمريكية هو ابن قرية واحدة مع هذا الأمريكي الذي رماها عليه؟ وهل الفلسطيني ابن قرية واحدة مع الإسرائيلي الذي اغتصب أرضه؟ وهل من يتغذّى على الحشرات أو الجذور أو أعشاب الأرض ابن القرية التي يرمي أبناؤها ملايين أطنان الغذاء في البحر؟ وهل من يذبحه الإرهاب ابن القرية التي ينتمي لها الإرهابي؟ فقد تشتت العالم أكثر، وقد عالجت ذلك في كثير مما كتبت ونشرت[11] انطلاقاً من أننا نحتاج إلى كثير من التفكير وسلطة الوعي السليم والثقافة العقلانية لندرك ونصحح، ليس ما نحتاج إليه كثيراً من المفاهيم والوعي، بل كثيراً من الأوضاع أيضاً، مدركين أن امتلاكنا للوسائط التي نستوردها، لا يضعنا في موقع واحد مع من يصنعها ويمتلك تقنياتها، حتى لو كنا نستخدمها في حلنا وترحالنا، نومنا ويقظتنا، غنانا وفقرنا ...إلخ، مستسهلين الأمر على تعقده الناتج عن كسل التفكير وكسل العمل والإنتاج.

مشكلات مجتمعاتنا من فقر وتخلف وضعف التنمية والتذمّر الاجتماعي وغيره، تكرسها ثقافاتنا التناحرية الوشائجية، ونحن لا نسعى كثيراً للخروج منها بجد، فلا نحترم ثقافة الاختلاف وحق المختلف، ولم تتوطن العلمانية جيداً على الرغم من رفعها شعاراً، ومع أنها لا تسعى لاستبعاد الدين عن الحقل الاجتماعي، ومن رفعها شعاراً، ربما عاد لاستثمار المشاعر الدينية في السياسة، وهذا ما بينته في كتاب: «أزمة العقل الإيماني المذهبي». وقد بقي أعداء العلمانية يستثمرون خيراتها ويعلنون أو يضمرون العداء لها، وهم في مواقعهم المبجلة.

يبقى استثمارنا في حقل الحرية وحق الاختلاف ضعيفاً ومتوارياً وعرضة للتراجع عنه. فسيمون الأوروبية في رواية «أصوات» لسليمان فياض، يصطحبها زوجها المسلم الشرقي إلى قريته، قادمةً من أوروبا، وهي تحاول أن تعيش حريتها كما تعودت، لباسها، حركاتها، نشاطاتها. هي نتاج ثقافة متأصلة في أعماقها كما في مجتمعها الغربي، وذلك لا يروق لنساء القرية الشرقية اللواتي اغتنمن فرصة غياب زوجها، فخدرنها وأزلن الشعر عن مناطق من جسدها، ثم أجرين لها عملية ختان، فكان ردُّها الإصرار على عدم التنازل عن حريتها مهما كان الثمن، لم تستيقظ من التخدير، ماتت.

بدت سلطة الثقافة في الموقعين، موقع النسوة الشرقيات وإقدامهن على ما تعلمنه، وموقع المرأة الغربية التي لم تتنازل عن مضامين ثقافتها، حتى مع الثمن الباهظ. والأصولية مهما كانت، دينية أو اجتماعية، هي عقيدة من تخلَّت الحداثة عنهم، فلا غرابة أن تدفع الناس للتعارك والقتال، كما يرى تيري إيجلتون[١٢].

من الأمور التي تتوخاها المجتمعات مختلطة الجنسيات والثقافات، أن يُدمَجَ بين مكوناتها ثقافياً، فيذوب اللون والمعتقد واللغة والمطامح الفئوية وغيرها في بوتقة المجتمع الواحد ذي الثقافة الواحدة، التي تغتني بها المكونات. إنما في عصر العولمة أو ما بعد الحداثة، بدا أن المكونات غير قابلة للمحو أو التحول والتعديل، وعجزت الحداثة عن تحقيق وعدها بتذويب الفروق حتى صار كل فريق يسعى إلى تأسيس هويته بناء على الحدود الفاصلة والمميزة لكل فريق... وقد طرح عدد من الباحثين الأمريكيين مقولة: إن المجتمع (صحن سلطة) بوصفه بديلاً للبوتقة الصاهرة[١٣]، وفي هذا تعزيز لثقافة الانتماء الأصولي، وربما ردٌّ على فداحة الضغط العولمي.

لتكون ولتبقى المجتمعات سليمة البنية، يجب أن تكون أسس هذه البنية سليمة قوية ومبنية على ما ينمّي القيم الرفيعة، تؤكده الآداب والفنون والفكر ومبدأ المواطنة..إلخ، بل إن مبدأ المساواة الذي تحميه القوانين وتمكنه الثقافة قائماً على الحرية، دون سلطة العشيرة والطائفة، يحمي البلاد والمجتمعات حين تدهمها الأخطار، وفي حال افتقد المواطن حريته فلن يبني سوى مجتمع معاق يعشش الخوف والوهن في جنبات حياته.

تنعكس كثير من العناصر السائدة في مجتمع معين، في ثقافته، ومن أهمها في هذا المجال الحكم والأمثال، فهذه تعكس عناصر القوة والضعف، ويمكننا النظر إلى بعضها لمعرفة الحالة النفسية والاجتماعية والطبقية، مثل: «بمدينة العوران حط إيدك (يدك) على عينك»، «امش الحيط الحيط وقول يا الله السترة»، «للي بياخد أمنا منسميه عمنا»، «الأرض الواطية بتشرب ميتها (ماءها) وميّة غيرها»، «لا عين شافت ولا أذن سمعت». وكل مثل من هذه الأمثال يعكس حالة نفسية تحتاج إلى كثير من الشرح، على وضوحها، وتعكس ثقافة ذات صلة.

وفي زمننا هذا، فإن وسائل الإعلام، ولاسيّما التلفاز يقدم في المسلسلات الاجتماعية كثيراً من الأوضاع الثقافية التي تعكس سلطة ثقافة اجتماعية على قطاعات من الناس.

الثقافة في الاقتصاد والسياسة

ليس هناك مصادفة في الاقتصاد والسياسة، فكلاهما حقلان يقومان على خبرات وخطط وتدبير، ونجاح أي منهما يقوم على الخبرة المتراكمة التي تؤسس لها التجارب والعلوم المتاحة في لحظة معينة أو لمجال معين. وكلاهما يحتاجان إلى المبادرة في التدبير، وهذه تؤسس لها الخبرات المتحصلة التي تفرض نفسها يوماً بعد يوم عبر التاريخ وقد فوّض المثقفون السياسيين لإنجاز ما كان عليهم هم إنجازه.

منذ بدايات التجربة الإنسانية عرف الكائن البشري مثل غيره من الكائنات كيف يتدبر قوته وحاجاته، لكنه فاق كل الكائنات الأخرى في مراكمة الخبرات والبناء عليها، وكل منها تقود إلى ما بعدها الأكثر تطوراً، إلى أن استوعب هذا الكائن كيف يخطط لكل مرحلة، وكيف يتجاوز الإرباكات، وكيف يتحمل مسؤولية قراراته فيتجنب كثيراً من الإخفاق، وكيف يطور الإنتاج والأسواق، وغير ذلك من الخبرات.

إن سعي الإنسان الحثيث لتطوير وجوده، كان في أساسه البناء على الخبرات المتحصلة والموظفة في الوصول إلى غيرها، إلى أن تفرعت نتيجة الحركة الديناميكية ونشاط الهيئات وتوافر الاختصاصات القائمة على أسس علمية تزداد دقة وتزيد خبرة البشر ودرايتهم، وهكذا وبأثر الجهود والتضحيات والدمار والدماء أصبحت البشرية على غير طريق من طرق التدبير الاقتصادي تتنافس في إثبات جدارتها. وهذا كله ذو ارتباط وثيق بتطور الوعي ودراية أحوال الكون الذي بدأ الإنسان يعيه رياضياً أكثر فأكثر، ويتوجه نحو قرارات وتحركات مسؤولة أكثر فأكثر، ما جعل فاعلية النشاط تزداد وتنعكس على حياة الإنسان فتطورها، وبذلك تخلق العلوم التحديات لنفسها، فكل حركة إلى الأمام تؤسس لتحديها وتجاوزها، أي الخلاص من إرباكاتها وتفعيل ممكناتها التي بدت مجدداً. وربما كان تحدي العلم لذاته، من أهم أسباب وتحركات التطور البشري والإنساني في الاقتصاد وغيره من المجالات.

ويبقى للأنانيات فعلها وآثارها، فحب التملك والاستئثار بمردود النشاط، جلب التمايز في الحصول على المكاسب والخيرات، حتى دخل قلة من الناس مناخ الترف والغنى الخرافي، ودخل غيرهم أنفاق الفقر والعوز، حتى استحوذ واحد في المئة من البشر على تسع وتسعين في المئة من الاقتصاد العالمي حسب تقريرٍ لمنظمة الإغاثة العالمية – أوكسفام. وإنّ (٨٢٪)

من الزيادة في الثروة العالمية ذهب عام (٢٠١٧م) إلى هذا الواحد في المئة[١٤] وهنا أبرز تحديات الاقتصاد العالمي مع البشر وحاجاتهم الإنسانية.

إن دخول العالم مجال الثقافة الرقمية وعلومها وتكنولوجياتها، أتاح للبشرية تطورات اقتصادية غير مسبوقة، لكنه أيضاً أتاح مزيداً من التحكم بملكية الوسائل والإنتاج والقدرة على التدبير وجني الأرباح، ومزيداً من إفقار الفقراء وازديادهم، أو التحاق أعداد كثيرة بهم. وفي كل ذلك نسجل أثر الخبرات والعلوم – الثقافة، وفي زيادة التبعية للقوى العاتية من فقراء العالم.

لكي يكون الاقتصاد ناجحاً في نظر رأس المال، يجب أن يؤدي إلى أرباح وافرة. لكنه، لكي يكون ناجحاً من وجهة النظر الإنسانية، يجب أن يحمي الناس من الفقر والجوع والعوز احتراماً لإنسانيتهم، وهو في نظر الدول علاقات وسياسات وسيادة وأدوار إقليمية ودولية في مجتمع أو عالم متعدد. وهكذا حال الاقتصاد عبر السياسة إلى حركة دولية عابرة للقارات والحدود، تغذي أطماع رأس المال، علماً أن وجود المال بكثرة في بعض البلدان لا يشير إلى تطور اقتصادها ولا تقدمها، كما في الأموال المتوافرة من الاقتصاد الريعي مثل النفط في بعض الدول، مترافقاً بتخلف العلاقات الإنسانية ونظم الحكم وعقل المجتمع البطريركي-الأبوي. فالتطور الاقتصادي هو الذي ينميه العمل الذي يهتدي بالعلوم الحديثة والخطط وحسن التدبير الإنساني. إنها ثقافة العمل المبنية على جهود المواطنين.

الاقتصاد ثقافة أولاً، وتراكم خبرات ووعي حاكم عبر نظريات متنافسة. ومن شأن ذلك حصول البحبوحة والوفرة المادية التي تسهل جريان أمور الحياة، مع أن هذه لا ترتبط بالأمور المادية فحسب، وهنا نحتاج إلى كثيرٍ من التوازن بين المادي والمعنوي (الثقافي والروحي)، وانعكاسه في نظم الحياة والقوانين.

عرّف محمد عابد الجابري التنمية التي يجب أن تتجاوز العشوائية في كل المجالات بأنها: «هي العلم حين يصبح ثقافة». والتنمية كما أراها أوردت لها التعريف الآتي: «تجاوز الواقع تجاوزاً إيجابياً»، أي الإضافة إلى الواقع بما يطوره مادياً ومعنوياً، والأهم إنسانياً.

«إننا لا نرث الأرض عن آبائنا، بل نستعيرها من أبنائنا». هذه الفكرة المذهلة التي نطق بها هندي أحمر، كما أورد عبد الوهاب المصري في مقاله المشار إليه، يفترض أن تخلق تحدّي التنمية، فلكي نكون أمناء على الأمانة التي نحملها أو نستعيرها يجب أن نسلمها لمن

استعرناها منهم بحال أفضل. إنها مسؤولية أخلاقية ثم قانونية ووطنية. وهنا تبدو المسؤولية عن البيئة وما يحصل لها نتيجة الاستغلال والاستثمار الاقتصادي، وهذه المسؤولية تترجم في الثقافة الراقية.

من أجل تحقيق نمو اقتصادي أفضل، يجب تمكين ثقافة العمل في بلداننا، العمل المنتج وثقافته الصبر وتمكين الجهود من أن تبذل وتطور الأفراد والوطن، فهو ليس حضوراً إلى مواقع العمل فحسب، إنه أداء مسؤول وإنجاز، تلافياً للشعور بالنقص وقلة القيمة والتفكير بالهجرة. والبلدان التي تراكم خبرات أكثر وتجتهد في توطينها في مواقع الإنتاج، هي التي تضع نفسها على خط النجاح والخروج من الضعف والإعاقة، فتنتزع مكانتها عالمياً. وهذا يجب أن نسأل عنه الثقافة السائدة، وعلى رأسها الثقافة السياسية المولدة لأنظمة الحكم، التي تحتكم إلى النقد والتطوير أو تصم آذانها وتبيد منتقديها. إنه الانتقال من الإخفاق إلى النجاح.

وإذا كان الاقتصاد منتجاً ثقافياً أولاً، فالسياسة كذلك، فلا نظام في السياسة لا تنتجه ثقافة الناس الذين يعيشونه، وهنا تتنوع مواقع إنتاجه، هل هي العصبيات الوشائجية ومراكز القوى، أو الأفراد المتساوون في حراكهم ونشاطاتهم الديمقراطية المتجاوزة لنظم الاستبداد، والمفعمة بالتسامح، والحريصة على حكم القانون؟

المشكلة العويصة هي وجود الثقافتين في ميدان واحد، وقلّةٌ هي المجتمعات التي خلصت إلى ديمقراطية غير مشوبة باستبداد لاحق. فأن نكون أمام كتلتين متنافستين قويتين ومتشابهتين في الاهتمامات والدور، ولا يمكن الهروب من إحداهما إلا إلى الأخرى، تحت زعم الديمقراطية الذي يطمح إليها الناس المحرومون من شكلية الديمقراطية.

صراع أو صدام القوى ناتج عن عدم التجانس في التوجهات والمصالح، أي الثقافة التي تغذي هذه القوى، ما يجعل البلاد تحت رحمة هذه النزاعات ذات الصبغة السياسية الاقتصادية، لكنها الثقافة في مجال الرؤية أولاً.

سلطة المثقف هي سلطته على الوعي، وبمقدار ما تكون سلطته ناتج حريته تكون قدرتها على استثمار هذا الوعي وإدارته، والأهم من ذلك هو الخروج من الوعي الدوغمائي أو الفئوي المدمر. وسلطة المثقف هنا يكون دورها ومدى فاعليتها، وهذه تتعزز بالمثقف الجمعي الذي تحدَّث عنه غرامشي.

الخروج من ثقافة الطبيعة البيولوجية، يعني المرور بالتحولات التي صنعها نشاط البشر في ميادين الحياة، إذ لا يتلاحمون بالجينات ولا الصلوات، بمقدار ما يتلاحمون بإنسانية الإنسان وثقافته العقلانية ومصالحه. بحيث يقدر على تمكين النظم السياسية التي تساير هذه الثقافة وتعيد إنتاجها وتطويرها كلما كان الأمر ممكناً، لا أن ترفع اليافطات وعلى جانبيها تجري الارتكابات والحماقات الحاطة من قدر الإنسان ومكانته، أو رفع شعار خلاصه على النمط الإيماني الذي لا يتأتى إلا بعد موته. وفي زمننا يطمح كثيرٌ من الناس إلى جانب الحلم بالجنة، أن ينالوا بعض وعودها في الحياة الدنيا، كدفعة على الحساب، فكل الجهات المقتدرة قد تؤجل المكافآت والعطايا عكس المعوزين.

قليلة هي البلاد التي لم تعانِ مساوئ الاستبداد في تاريخها، والاستبداد يساعد على إنتاجه ودوامه استمرار المجتمع الأهلي في التجدد والاستدامة، لكن كثيراً من بلدان العالم تجاوزته نسبياً، أو تجاوزت أشكاله الهمجية التي تعد بها مجتمعات منتجي الإرهاب، وإذا كانت هذه واضحة في تحويل ثقافتها المتزمتة وأفق عقلها المغلق، إلى استثمارات ميدانية، فإن أيديولوجيات أخرى كثيرة تنشط في هذا الاتجاه نشاطاً موارباً أو مموهاً.

من واجبات الثقافة ومناهجها أن تعزز وتمكن العقلانية والديمقراطية والعلمانية والحداثة في هذا العصر، وأن تسخِّر إمكاناتها لذلك عبر منتج ثقافي غرضيته غير مبطنة بما يسلبها توجهها، فتساير الفساد والفردانية، وهذا يعدُّ من واجبات أو مهمات الأحزاب التي هي مشروعات ثقافية في أساسها تُستَثْمَر وتُوجّه سياسياً. والأحزاب حينما تشكل الحكومات وتقيم السلطات، يفترض أن تحاسب هذه الحكومات والسلطات المنتجة على مشروعاتها التي أعلنتها ووعدت بها الناس. لكن الأحزاب أمر آخر، فهي يجب أن تحاسب على إنفاذ مشروعاتها الفكرية الثقافية من خلال نشاط السلطات التي أنتجتها. وكلّما يستقيل الشعب أو ممثليه عن محاسبة السلطات أو الأحزاب ويغدو تابعاً لها مؤيداً لسياساتها ومشروعاتها المعلنة إعلامياً والمخفقة إجرائياً نكون أمام حالة أيديولوجية استبدادية موصوفة.

من مواقع التقاطع بين المشروعين الثقافي والسياسي، اعتماد ثقافة الحوار، والثقافة كما السياسة، تغتني وتصبح أكثر نجاحاً وتجنباً للخطأ أو الإخفاق، وأكثر مرونة ووضوحاً في رؤيتها، فيتعزز «الخروج من ثقافة الترادف» و«تمكين ثقافة الاعتراف»[١٥]، بالأحرى الحق في الاختلاف واحترام المختلف.

إن فهم سلطة الثقافة بصفتها مشروعاً حاكماً يبتعد عن أي حقل من حقول الحياة المذكورة، على أنها تحقيق الثقافة لدكتاتوريتها، أو يتناقض مع المشروع التنويري للثقافة كما يليق بها، فالتمتع بجبروت القوة الثقافية، يعني أن يجد العقل مكاناً له فيتمكن في مشروعات الحياة وقنواتها، محولاً هذه القنوات إلى مواقع من أجل الإنسان وانعتاقه وتقدمه، واستبعاد ما يعوق ذلك.

الهوامش

(١)- ويل كيمليكا، أوديسا التعددية الثقافية، سبر السياسات الدولية الجديدة في التنوع، ترجمة: د.إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة /٣٧٧/، حزيران ٢٠١١، ص٩.

(٢)- تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، دار الحوار، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٨.

(٣)- إدغار موران، النهج- إنسانية البشرية، د. هناء صبحي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، كلمة، ط١، ٢٠٠٩، ص٢٠٧.

(٤)- إداوردو غاليانو، مرايا، ترجمة: صالح علماني، مجلة فكر، تشرين الثاني- كانون الأول٢٠٠٩، ص١٣٢.

(٥)- عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٩، ص٢٣.

(٦)- راجع: حسن إبراهيم أحمد، التبعية- إشكالية السيادة المنقوحة والتنمية المعاقة، دار كنعان، ط١، ٢٠١٦.

(٧)- علي الوردي، وعاظ السلاطين، دار كوفان، لندن، ط٢، ١٩٩٥، ص٣١.

(٨)- سعيد بنكراد، البحث عن المعنى، دار الحوار، ط١، ٢٠١٧، ص١١ وصفحات أخرى.

(٩)-بيير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ترجمة: درويش الحلوجي، دار كنعان، ط١، ٢٠٠٤.

(١٠)- راجع مثلاً: حسن إبراهيم أحمد، مساءلة النهضة – مداخل ومقدمات لنهضة متجددة، دار كنعان، ط٢، ٢٠١٧.

(١١)- راجع مثلاً: حسن إبراهيم أحمد، التبعية – مداخل ومقدمات لنهضة متجددة، دار كنعان، ط١، ٢٠١٦.

(١٢)- تيري إيجلتون، مرجع سابق، ص٢١.

(١٣)- عبد الله الغذامي، مرجع سابق، ص٤٤.

(١٤)- عن: عبد الوهاب المصري، مجلة المعرفة، العدد /٦٥٨/، تموز، ٢٠١٨.

(١٥)- عنوانا مقالين نشرناهما في عددين من أعداد مجلة الموقف الأدبي.

دروب محترقة

شذرات لكبار الصوفيّة

د. علي محمد إسبر

ينبني التصوّفُ الإسلاميُّ على تجربةٍ إنسانيّةٍ فريدة. إنّها تجربةُ رجالٍ استطاعوا أن يبتكروا عوالمَ موازيةً للعالم الواقعيّ، فأصبحت هذه العوالمُ أنْفُسُها حياتَهم الحقيقيّةَ، فقطعوا العلائقَ كلّها مع شؤون الدُّنيا، وطفقوا ينسجون خيوط كياناتهم بدفق دمائهم التي تكتبُ محبّةَ الألوهيّة. ولئن كان نكرانُهم للجسدِ الإنسانيّ في عالمه المَعيش مدعاةً للتساؤل، إلا أنَّ جماليّةَ أنوارهم الدّاخليّة تأخذنا معهم في لوامعَ وسوانحَ وبروقٍ خاطفةٍ تضيء ظُلماتِ النَّفْسِ الإنسانيّة المنغمسة في الحياةِ الماديّةِ الاستهلاكيّة. وبذا ينقلون الإنسانَ ذا «الوعي الشَّقيّ» -كما وصفه هيجل- من وعي اللحظة إلى وعي السَّرمدية، ومن كثافةِ الحياة إلى شفافيّة الموت. إنَّ هؤلاء الصوفيّة يشقون دروبهم في البراري والقفار والفلوات، بحثاً عن نور ينبعُ من ينابيع مطموسةٍ في أعماقهم السحيقة. ولا يفترون أبداً، فنيرانهم الدّاخلية المُوْقَدة في أحشائهم تحول بينهم وبين الركونِ إلى أيّ شيء، كأنهم إشعاعاتٌ من الضوء تتجه نحو اللانهاية بلا توقُّف، فإذا تابعها الناظرُ أو المراقبُ صدمته قوّةُ سطوعِ أنوارها، فليس في وسعه إلا أن يحيدَ بنظره عنها حتى لا تأخذ بصره بسطوعها الهائل. إنَّ هؤلاء القوم يحفرون هاويةً عميقةً بينهم وبين سائر النّاس، لأنهم لا يؤمنون إطلاقاً بأنهم بشر حقيقيون مثلهم مثل غيرهم من البشر، فقد خلعوا صفاتهم البشريّة عنهم حتى أصبحوا أنواراً مجرّدة تطير بسرعةٍ قصوى إلى يَنبوعها... نترك للقارئ الكريم الحكم على أساسِ إيرادِ شذرات لمتصوّفين

يمكن أن تسهم قراءتها في التعرُّف إلى أنماط متعدّدة من اتجاهات التصوّف الإسلاميّ، وكان معيارنا في اختيار هذه الشذرات هو إظهار القارئ على أسماء أكبر عدد من المتصوفة، بما يحمله ذلك من تنوّعٍ خِصْب في تبيان رؤاهم وخصوصياتهم.

المختارات

١- (...) وقيل لإبراهيم بن أدهم: إنَّ اللحمَ قد غلا!! فقال: أرخصوه. أي: لا تشتروه. وأنشد في ذلك:

وإذا غلا شيءٌ عليَّ تركتُهُ
فيكون أرخص ما يكون إذا غلا

(أبو القاسم عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، الجزء الأول، تحقيق: عبد الحليم محمود ومحمود بن الشريف، مطبعة دار التأليف بمصر، ١٩٦٦، ص ٥٢).

٢- (...) وقيل لمعروف (الكرخيّ) في مرض موته: أوصِ. فقال: إذا متُّ فتصَدَّقوا بقميصي، فإنّي أُريدُ أن أخرجَ من الدُّنيا عرياناً كما دخلتها عرياناً. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٦٣).

٣- (...) سُئلَ أبو يزيد (البسطامي): بأيِّ شيءٍ وجدت هذه المعرفة؟ فقال: ببطنٍ جائعٍ، وبدنٍ عارٍ. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٨٠).

٤- (...) وقال (أبو سليمان الداراني): لكُلِّ شيءٍ صداً، وصدأ نورِ القلبِ شبعُ البطنِ. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٨٧).

٥- (...) وقال يحيى (بن معاذ الرازي): الزهد ثلاثة أشياء: القلَّة، والخلوة، والجوع. (الرسالة القشيرية، ج١، ص٩١).

٦- (...) وسُئل (أبو عبد الله محمد بن الفضل البلخي) عن الزهد، فقال: النظرُ إلى الدُّنيا بعين النقص والإعراضُ عنها تعزُّزاً، وتظرُّفاً، وتشرُّفاً. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١١٩).

٧- (...) سمعتُ (أبا بكر محمد بن موسى) الواسطي يقول: جعلوا سوء أدبهم إخلاصاً، وشَرَهَ نفوسهم انبساطاً، ودناءَةَ الهممِ جلادةً، فعموا عن الطريق، وسلكوا فيه المضيق، فلا حياةَ تنمو في شواهِدِهم، ولا عبادة تزكو في محاضرتهم، إن نطقوا فبالغضب، وإن خاطبوا فبالكِبْر. توثُّب أنفسهم ينبئ عن خُبثِ ضمائرهم، وشرههم في المأكول يُظهِرُ ما في سويداء أسرارهم. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٤٠).

٨- (...) وقال (أبو الحسن بن الصائغ): الأحوالُ كالبروق، فإذا ثبتت فهو حديثُ النَّفْسِ وملازمةُ الطبع. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٤٢).

٩- (...) قال (أبو سعيد) بن الأعرابي: أخسر الأخسرين من أبدى للنّاس صالح أعماله، وبارز بالقبيح من هو أقربُ إليه من حبل الوريد. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٦٥).

١٠- (...) وقال بندار (بن الحسين الشيرازي): اتركْ ما تهوى لما تأمل. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٧٦).

١١- (...) وقال (أبو عثمان سعيد بن سلام المغربيّ): مَنْ آثرَ صحبةَ الأغنياء على مجالسةِ الفقراء ابتلاه الله بموتِ القلب. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٨٠).

١٢-(...) وسُئل ذو النون المصريّ عن العارف، فقال: كان ها هنا، فذهب. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ١٩٣).

١٣- (...) وكان الأستاذ أبو عليّ الدّقاق يقول: الفرق: ما نُسبَ إليك. والجمع: ما سُلب عنك. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٢٠٧).

١٤- (...) وأنشدوا للجنيد، رحمه الله، في معنى الجمع والتفرقة:

وتحَقَّقْتُكَ في سِرِّي فناجاك لساني
فاجتمعنا لمعاني وافترقنا لمعاني
إن يكن غيَّبكَ التعظيمُ عن لحظِ عِياني
فلقد صيَّركَ الوجدُ من الأحشاءِ داني

(الرسالة القشيرية، ج١، ص ٢١٠).

١٥- (...) سمعتُ بشر بن الحارث يقول: إذا أعجبكَ الكلام فاصمت، وإذا أعجبك الصمت فتكلّم. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٣٠٢).

١٦- (...) وقالَ أبو يعقوب المزابليّ: التصوّف: حال تضمحلُ فيها معالمُ الإنسانيّة. (الرسالة القشيرية، ج ٢، ص ٥٥٦).

١٧- (...) وقال أبو الحسن السيرواني: الصوفيُّ مَنْ يكونُ مع الواردات لا مع الأوراد. (الرسالة القشيرية، ج٢، ص ٥٥٦).

١٨- (...) وقال الأستاذ أبو سهل الصعلوكيّ: التصوف: الإعراض عن الاعتراض. (الرسالة القشيرية، ج٢، ص ٥٥٦).

١٩- (...) وقال الحصريّ: الصوفيّ لا يوجدُ بعد عدمه، ولا يُعْدَمُ بعد وجوده. (الرسالة القشيرية، ج٢، ص ٥٥٦).

٢٠- (...) وقال أبو الطيب السامريّ: المعرفةُ طلوع الحقّ على الأسرار بمواصلةِ الأنوار. (الرسالة القشيرية، ج١، ص ٦٠٧).

٢١- (...) وقال (يوسف بن أسباط): مرّت عليّ أربعون سنة، ما ملكتُ قميصاً، سوى خرقةٍ قديمة. (فريد الدين العطار النيسابوري، تذكرة الأولياء، المجلد الثاني، ترجمة وتقديم وتعليق: منال اليمنى عبد العزيز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٢٩).

٢٢- (...) وسُئل سمنون (المُحِب) عن الفقير الصادق، فقال: الذي يأنسُ بالعدم، كما يأنسُ الجاهلُ بالغنى، ويستوحشُ من الغنى، كما يستوحش الجاهلُ من الفقر. (تذكرة الأولياء، مج٢، ص ١٤٥).

٢٣-وقال (أبو عبد الله بن المغربيّ): ما رأيتُ أنصف من الدُّنيا! إن خدمتَها خدَمتكَ. وإن تركتَها تركتكَ.

وقال: ما فَطِنَت إلا هذه الطَّائفة (=الصوفية)، واحترقت بما فَطِنَت. (تذكرة الأولياء، مج٢، ص ٢٠١).

٢٤- (...) وقال (ممشاذ الدينوريّ): تتحقق المعرفةُ على ثلاثة وجوه: بالتفكُّر في الأمورِ وكيفَ دبّرَها، وفي المقادير وكيف قدّرَها، وفي الخلق كيف خلقَهم! (تذكرة الأولياء، مج٢، ص ٢٧٧).

٢٥- (...) قال أبو العباس الدامغانيّ: أوصاني الشبليّ، فقال: الزمْ الوحدة، وامح اسمك عن القوم، واستقبل الجدار حتى تموت.

وقال (الشبليّ): وقت العارف مثل الرّبيعِ، يزأرُ فيه الرعد، ويمطر المطر، ويلمعُ البرق، وتهبُّ الرّيح، وتنفتحُ البراعم، وتغرّد الطيور. وحال العارف على هذا النحو: يبكي بعينيه، ويبتسمُ بشفتيه، ويحترقُ بقلبه، ويُضحي بنفسه، ويذكرُ الحبيب ويطوفُ حول بابه. وقال: العبارةُ لغة العلم، والإشارة لغة المعرفة. وقال: اللحظة حرمان، والخطرة خذلان، والإشارة هجران... وقال: ليس من احتجبَ بالخلقِ عن الحقّ، كمن احتجبَ بالحقِّ عن الخلق.

يُروى أنّه (=الشـبليّ) كان في غلبات الوجد -يوماً-مضـطرباً حائراً. فقال له الجنيد: يا شبلي! لو ردَّدت أمرك إلى الله لاسترحت! فقال الشبلي: يا أبا القاسم (=الجنيد)! لو ردَّ الله أمرك إليك لاسترحت! فقال الجنيد: سيوفُ الشبليّ تقطرُ دماً.

وكان يقول في مناجاته: يا إلهي! إذا صـيّرتَ السـماءَ طوقاً لـي، والأرض قيداً لرِجلي، وجعلتَ العالمَ كلَّهُ مُتَعَطِّشاً لدمي، فإنني لا أتحوّل عنك. (تذكرة الأولياء، مج٢، ص٣٠١، ٣٠٤، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٠٩).

٢٦- (...) وقـال (أبو العباس القصّـاب): الفرقُ بيني وبينكم هـو أنّكم تكثرون من قول نحن، وأنا أُكثر من قولِ هو، وأنّكم تسـمعون منّا، وأنا أسـمعُ منه. وأنّكم ترونا وأنا أراه، وإلا فأنا رجلٌ مثلكم. وقال: لم يرني أحدٌ قط، ومَنْ يراني يرى صـفاتَهُ فيَّ.(تذكرة الأولياء، مج٢، ص ٣١٨، ٣٢٠).

٢٧- (...) وقال (أبو الحسـن الخرقاني): بداخلي بحر كلّما هبّت عليه الرياحُ، تصـاعدَ منهُ الغيمُ والمطرُ، فتمطرُ من العرشِ إلى الثرى. وقال: في الغيبِ بحر، إيمان الخلق جميعهم مثل قشَّـةٍ فوقَ سـطحه، تهبُّ الرّياحُ عليه، ويتلاطمُ موجه بين شاطئيه، والقشّة لا تزالُ فوق سطحه. وقال: الفتوّة لسان بلا قول، وعين بلا رؤية، وجسد بلا عمل، ودليل بلا فكر، ونبع من البحر، وأسرار البحر. وقال: ينبغي أن يحيا المرء بين الكاف والنون، فلا يموتُ قط. (تذكرة الأولياء، مج٢، ص ٣٦٢، ٤٠٩).

٢٨-(...) وقال إبراهيم بن أحمد الخواص رحمه الله: الفقر رداءُ الشرف، ولباس المرسلين، وجلباب الصالحين، وتاجُ المتقين، وزين المؤمنين، وغنيمةُ العارفين، ومنبّه المريدين، وحصن المطيعين، وسـجن المذنبين، ومُكفِّر للسـيئات، ومُعظِّمٌ للحسنات، ومبلِّغ إلى الغايات، ورضا الجبار، وكرامة لأهل ولايته من الأبرار؛ والفقرُ هو شعارُ الصالحين، ودأبُ المتّقين. (أبو نصر السَّراج الطُّوسي، اللُّمع، حقّقه وقدّم له وخرّج أحاديثه: عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر؛ مكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠، ص ٧٤).

٢٩-(...) وقال الحسن بن علي الدامغاني، رحمه الله: عليكم بحفظ السرائر، فإنّه مطّلعٌ على الضمائر. (الطوسي، اللُّمَع، ص ٨٢).

٣٠- (...) سُئِلَ عبد الله بن طاهر الأبهري، رحمه الله تعالى، عن الحقيقة، فقال: «الحقيقةُ كلُّها علم»، فسُئل عن العلم فقال: «العلمُ كلُّهُ حقيقة»... (الطوسي، اللُّمَع، ص ٢٨٧).

٣١-(...) وحُكي عن أبي جعفر القروي، رحمه الله تعالى، أنّه قال: حقيقةُ الإنسـانيّة أن لا يتأذى منك إنسان، لأنَّ حقيقة الاسم في نفسه: أن يكونَ كلُّ شيءٍ بك مستأنساً. (الطوسي، اللُّمَع، ص ٢٨٧).

٣٢-(...) وقال الحسن الفرازينيّ: هذا الأمرُ على ثلاثة أشياء: ألا تأكل إلا عند الفاقة، ولا تنام إلا عندَ الغَلَبة، ولا تتكلّم إلا عند الضـرورة. (ابن أبي الحديد، شـرح نهج البلاغة، الجزء الحادي عشر، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٠، ص ١٢٨).

٣٣-(...) وقال عمرو بن عثمان المكيّ: المشاهدة أن تتوالى أنوار التجلّي على القلب من غير أن يتخللها سترٌ وانقطاعٌ، كما لو قُدِّرَ اتصالُ البروقِ في الليلةِ المظلمةِ؛ فكما أنّها تصير من ذلك بضـوء النّهار، فكذلك القلب إذا دامَ له التجلّي مع النهار فلا ليل. (ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج١١، ص ١٣٩).

٣٤- (...) وقـال الثوريّ: لا تصـحُّ للعبدِ المشـاهدة، وقد بقي له عِـرْقٌ قائمٌ. (ابن أبي الحديد، شرح نهج البلاغة، ج١١، ص ١٣٩).

٣٥-(...) وقالَ الثوريّ: إذا استوت السريرةُ والعلانيةُ فذلك العدل، وإذا كانت العلانية أفضـل من السريرة فذلك الجور، وإذا كانت السريرة أفضل من العلانية فذلك الفضل. (أبو حيان التوحيدي، البصائر والذخائر، المجلد الأول-الجزء الأول، تحقيق: وداد القاضي، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، ص ١٢).

٣٦- (...) قيل لمحمد بن واسع: ألا تتكئ؟ قال: تلك جلسةُ الآمنين. (التوحيدي البصائر والذخائر، مج١-ج١، ص ١٢)

٣٧- (...) قـال الخراباتي الصـوفيُّ: إلهي، لو قلتَ لي عبدي، كنـتُ أرى ذُلّي، ولو كنتُ ذليلاً قطعتُ من همَّتي سرور إضافتي إليك، لأنّك أجلُّ من أن يكون لك شيءٌ ذليل؛ يا مَنْ إذا ذكّرتني بأنّي عبدك أشـهدْتني مواضعَ ذُلّي، وإذا ذكَّرتني بأنّي أُحبّك أشهدْتني مواضع عزّي، وإذا وصـفتَ نفسكَ بأنّك قاضـي الحاجات ذكَّرتني فقري، فمتى لا أرى نفسي في صفاتك، ومتى أكونُ لك بلا رؤية شـاهدي؛ يا من إذا بان أثري ثَبَتَ بالمحبّةِ خبري، كيف أكونُ بلا أنا مندرجاً في طيِّ غيري؟

(ويُعلِّق أبو حيان التوحيدي على كلام الخراباتي الصوفيّ قائلاً:) «هذا كلامٌ عويصٌ، وإشارةٌ دقيقة، ولو كان حقّاً ظاهره مرفوعاً عند لطف باطنه، لَتَمَّ الأنسُ به، وحلّت الإشـارةُ فيه، ولكنَّ

الصَّــفْوَ في هذا وفي غيره عزيزٌ، وستصــيرُ من كلامِ هذه الطائفةِ المتصوِّفة إلى ما يجلُّ عن الفهم، ولا يدقُّ عن المتفهم.» (التوحيدي البصائر والذخائر، مج١-ج٢، ص ١٥٦- ١٥٧).

٣٨-(...) قال يوســف بن الحســين: الصــدقُ في البكاء تركُ ما منه يُبْكى. وقال يوسف أيضاً: المرادُ من ثلاثة أشياء ثلاثةُ أشياء: من العلمِ استعماله، ومن المالِ إنفاقه، ومن الشرف التقوى. (وقال:) علامةُ المطرودِ قيامه بالبيانِ والبرهان، وامتناعه من اســتعمال ما يُصــلح اللسان، فيكونُ الحقُّ منه موجوداً، ويكونُ هو في الحقِّ مفقوداً. (التوحيدي البصائر والذخائر، مج١-ج٢، ص ١٦٠، ١٦١)

٣٩- (...) قيل ليوسف بن أسباط: ما الزُّهد؟ أن لا تفرحَ بما أقْبَلَ، ولا تأسفَ على ما أدبرَ. (التوحيدي البصائر والذخائر، مج٣-ج٥، ص ١٠٠).

٤٠- (...) قال مسلم الخواص، قلتُ لمحمد بن علي الصُّوفيّ: أَوْصني، فقال: إيَّاك وإعمالَ النظر إلى كلِّ ما دعاكَ إليه طَرْفُكَ، وشَــوَّقَكَ إليه قَلْبُكَ، فإنّهما إن مَلَكاكَ لم تملكْ شيئاً من جَوارحــك حتى تبلغَ كَرْهــاً ما يطالبانك به، وإن مَلَكْتَهُمَا كنتَ الدَّاعي لهما إلى ما أردتَ، فلم يَعْصِيا لك قولاً، ولم يردَّا لك أمراً. (التوحيدي البصائر والذخائر، مج٣-ج٦، ص٤١).

٤١- (...) قالَ السَّــريّ السَّقَطيّ: إذا رأيت الله تعالى يُوحِشُكَ من الخلق، فاعلمْ أنّه يريدُ أن يؤنِسَكَ بنفسهِ. (التوحيدي البصائر والذخائر، مج٤-ج٨، ص٣٨).

٤٢- (...) قال النوريّ: الوجدُ لهيبٌ ينشــأ في الأســرار ويســنحُ عن الشَّــوق، فتضطربُ الجوانــحُ طرباً أو حزنــاً عند ذلك الوارد. (أبو بكر محمد الكلابــاذي، التعرُّف لمذهب أهل التصوف، تقديم يوحنا الحبيب صادر، دار صادر، بيروت، ٢٠٠١، ص ٨١)

٤٣- (...) قال ابن الفرغاني: مَنْ عرفَ الرســمَ تجبّر، ومن عرفَ الوسم تحيّر، ومَنْ عرفَ الســبقَ تعطَّل، ومَنْ عرفَ الحقَّ تمكّــن، ومَنْ عرفَ المتولَّى تذلــل. (الكلاباذي، التعرُّف ...، ص٩٨)

٤٤-(...) (قال الحكيم الترمذيّ:) إنَّ المجذوبَ في مبدأ أمره هو عبد صــحيح الفطرة، طيِّبُ التُّربةِ، عذبُ الماء، زكي الرُّوح، صافي الذّهن، عظيم الحظّ من العقل، سليمُ الصدرِ من الآفات، ليّن الأخلاق، واســع الصدر، مصنوعٌ له، أعني: محفوظاً عليه. فإذا بلغَ وقت الإنابة، هــداه الله ووفّقه للخير، حتى إذا بلغ وقت كشــفِ الفتح، فتح له. ثــم أَخذَ بقلبهِ فمرّ به إلى العلاء، إلى المكان الذي رتّبَ له بين يديه. ثم رجع به فصيّرهُ في قبضتهِ. ثم جعل بينه وبين

النفسِ حجاباً، لئلا تشارك النَّفْسُ القلبَ في عطاياه. ووكل الحقّ بنفسه ليغذوها قليلاً قليلاً، بقدْر ما تحتمله نفسُهُ من العطاءِ الذي يردُ على القلب. وهكذا يؤدِّبُهُ اللّه ويسيرُ به إلى المحلّ الذي رتب له بين يديه.

فقلبُ المجذوبِ لا يزالُ بديّاً مســجوناً في القبضــةِ الإلهيّة لا يقدر أن يصلَ إلى محلّه من الله تعالى من أجل أنَّ النَّفْس مشــحونةٌ بعجائبِ الأنوار. والنَّفسُ يُســارُ بها قليلاً قليلاً، برفــق حتــى لا تعجزَ وتعيا. فيَردُ عليها من النّور على قــدْر احتمالها من العطاء. ففي أوَّلِ ما يردُ عليها من العطاء ما يســكِرُها عن شهواتِ الدُّنيا. ثم بعد ذلك، يَردُ عليها من العطاء ما يُســكِرُها عن وجودِ حلاوةِ هذا العطاء. ثم بعد ذلك، يردُ عليها ما يُســكِرُها عن وجودِ حلاوةِ القربة. ثم توصل إلى مكانِ القربة. فتتغذّى هناك وتؤدّب مع القلبِ جميعاً. ويؤيدها الحــقّ: فيوردُ عليهــا الأنوار، أنوار الملك حتــى يقوّمها ويؤدّبها ويطهرهــا!.... (الحكيم الترمذي، كتاب ختم الأولياء، تحقيق: عثمان إسماعيل يحيى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، دون تاريخ، ص٤١٧).

٤٥- (قــال الحلاج شــاطحاً:) يا هذا، ما في الكون أقلّ من الــذرّة وأنْتَ لا تدركها، فَمَنْ لا يعــرف الذرّة كيف يعرف ما هو أدقُّ منهــا بتحقيق؟ فالعارفُ مَنْ رأى، والمعرفة بِمَنْ بَقَى، فالمعرفــة ثابتة من جهةِ النصّ، وفيها شــيء مخصــوص مِثْل دائرة العين المشــقوق، ومن جانبِ المتلاشي والمسدود، من جانبِ العِلْم الذاتيّ، عينها غائبة في مِيمِها بالهُويّة مُنقطعة، مُنْفَصِلة الخواطر عنها، لاهية، شاهية، راغِبُها راهِبُها، راهِبُها راغِبُها، غارِبُها شارِقُها غارب، غاربها شارق، ما لها فَوّق عالٍ، فلا لها تحت دانٍ، المعرفةُ عن المكوّنات بائنة، مع الديمومة دائمة، طُرُقُها مســدودة، ما إليها سبيلٌ، معانيها مُبَيَّنَة ما عَليها دليلٌ، لا تدركها الحواسُ، ولا يلحقها أوصــافُ النّاس، صاحِبُها واجِدٌ، مارِسُــها لاحِدٌ، وارِقُها رامِدٌ، لاصِقُها فاقِدٌ، بارِقُها ماكِدٌ، تارِقها شــاكِدٌ، مارقها لاقِدٌ، صــارِعُها خامِدٌ، خائفها زاهِدٌ، لاعِدُها راصــدٌ، أطنابُها أربابُها أســبابُها ...فالعارفُ مَــنْ رأى والمعرفةُ بِمَنْ بَقَى، العارفُ مــع عرفانه، لأنّه عِرْفانُهُ، وعِرْفانُهُ هو، والمعرفة وراء ذلك، والمعروف وراء ذلك، بقيّةُ القِصَّةِ مع القُصَّاص، والمعرفة مــع الخواص، والكُلْفَةُ مع الأشــخاص، والنُّطْقُ مع أهل الوســواس، والفكرةُ مع أهل الإياس، والغفلة مع أهلِ الاستيحاش، والحقُّ حقٌّ، والخلقُ خلقٌ، ولا بَاسَ. (الحسين بن منصور الحلاج، الطواسين، نشرة ماسينيون، باريس، ١٩١٣، ص ٧٤-٧٨).

٤٦-(قال ابن سبعين): (...) اقترانُ مُتَغيِّرٍ بمُتغيِّرٍ: زمان، وبثابتٍ دهرٌ، وثابت بثابتٍ: أبدٌ، وثابت وحدَهُ: أزل. ارفعْ الإدراكَ والعادةَ بالعلم أو بالتصريف لا حسن ولا قبيح:

محاسِنُهُ هيولى كلِّ حُسنٍ
ومغناطيسُ أفئدةِ الرِّجالِ

الوجودُ قضيّة فيها كلُّ شيء حاضر، والحقُّ مع كلِّ شيء، وفي علمهِ كلّ شيء في الأزل والأبد، وعلمه عينه، وهو لا تحكمُ عليه الأزمان، والكلّ حاضر في القضيّة.

(وقال:) (...) اللهُ فقط! النقطة سرُّ الحروف، وسبب الخطوطِ وباطنها، وله نسبتها، وهو النَّسَبُ الصحيح الذي يبلغُ إلى السِّرِّ ويدلُّ على الوتر، وشاهده الموجود في الغيب يشير إلى الوحدةِ به، وبرهانه في الشاهد يدلُّ على آنية الجمع في مواقف السمع، يقول من لم يوتر فليس منّا. النقطة وجود مفرد تدلُّ على آنية أنا وآنية أنت وهُويّة هو. وهذه أسماء موجودة بعد وجودها، ورسوم بادية عنها حدودها تفتقرُ لها وتستُرها بالتصريف وتظهر بالتشريف. النقطة تشير إلى وحدة المحقق عند سلب الإرادة ونيل المراد....

(ابن سبعين، رسائل ابن سبعين، حقّقها وقدّم لها: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، دون تاريخ، ١٩٤؛ ص ٢٣٨)

٤٧- (قال النِّفَّري في موقف العزّ:) (...) وقال لي: لولاي ما أبصرت العيونُ مناظرها، ولا رجعت الأسماعُ بمسامعها.

(...) وقال لي: لو أبديتُ لغةَ العزّ لخطفتُ الأفهامَ خطفَ المناجلِ، ودرستُ المعارفَ درسَ الرِّمالِ عصفت عليها الرِّياحُ العواصفُ.

(...) وقال لي: لو نطقَ ناطقُ العزّ لصمتت نواطقُ كلِّ وصفٍ، ورجعت إلى العدمِ مبالغ كلِّ حرف.

(وقال في موقف أنت معنى الكون:) (...) وقال لي: لا تنظر إلى الإبداء ولا إلى البادي، فتضحك وتبكي، وإذا ضحكتَ وبكيتَ، فأَنْتَ منك لا مني.

(...) وقال لي: إن لم تجعل كلّ ما أبديتُ وأبديه وراء ظهرك لم تفلح، فإن لم تفلح لم تجتمعْ عليَّ.

(...) وقال لي: كن بيني وبين ما بدا ويبدو، ولا تجعل بيني وبينك بدواً ولا إبداءً.

(...) وقال لي: أنت معنى الكونِ كُلِّهِ.

(...) وقال لي: أريدُ أن أخبرك عني بلا أثر سواي.

(...) وقال لي: هذه عبارتي وأنت تكتب، فكيف وأنت لا تكتب.

(وقـال فـي موقف لا تطرف:) (...) وقال لي: لا يكونُ إلـيَّ المنتهى حتى تراني من وراء كلِّ شيء.

(...) وقال لي: انظرْ إليّ ولا تطرف يكن ذلك أوّل جهادك فيّ.

(وقال في موقف لا تفارق اسمي:) (...) وقال لي: بدنك بعد الموت في محلّ قلبك قبلَ الموت.

(وقال في موقف الاختيار:) أوقفني في الاختيار؛ وقال لي: كلّهم مرضى.

(...) وقال لي: هو ذا يدخلُ الطِّبُ عليهم بالغداةِ والعشي، وأخاطبهم أنا على ألسنةِ الطِّب، ويعلمون أنني أنا أكلمهم، ويَعدون الطِّبَ بالحمية ولا يَعدوني.

(...) وقال لي: كانوا في يدي، فقلبتهم إلى يدي، وليس أردُّهم إلى اليدِ التي كانوا فيها.

(...) وقال لي: إذا رأيتَ النار فقع فيها ولا تهرب، فإنّك إن وقعت فيها انطفت، وإن هربت منها طلبتك وأحرقتك.

(...) وقال لي: لا بدَّ من أن أتعرّف إليك وتعرّفي إليك بلاء، أنا لا أزول أنا أصـلُ البلاء، أحببـتُ فيك البلاء، أظهـرت لك البلاء، كرهتُ منك البلاء، معرفتـك بالبلاء بلاء، إنكارك للبلاء بلاء.

(...) وقال لي: اذكرني كما يذكرني الطفل، وادعني كما تدعوني المرأة.

(وقال النِّفَّري في مخاطبة رقمها ٣) (...) يا عبد انتقل ببطنك عن بطونِ المترفين ذوي الشهوات المحجوبات عن الكرامات وذوي الإرادات الموصولات بالمهانات.

(...) يا عبد إن انتقلت بقلبك قبل بطنك رجعَ قلبُك، وإن انتقلت ببطنك لم ترجعْ قلبك.

(وقال في مخاطبة رقمها ١٤:) يا عبد ثبت لك الحرف ما أنت مني ولا أنا منك، عطشت فشربت ما أنت مني ولا أنا منك.

(...) يا عبد جعت فأكلت ما أنت مني ولا أنا منك، عطشت فشربت ما أنت مني ولا أنا منك.

(...) يا عبد رأيتني فنمت ما أنت مني ولا أنا منك.

(...) يا عبد ذكرتني لتحرس دنياك ما أنت مني ولا أنا منك.

(وقــال في مخاطبــة رقمها ٢٥:) يا عبد ابــنِ لقلبك بيتاً جدرانه مواقــعُ نظري في كلّ مشهود، وسقفه قيوميتي بكلّ موجود، وبابه وجهي الذي لا يغيب.

(...) يا عبد اهدمْ ما بنيتَهُ بيدِك قبل أن أهدمه بيدي.

(...) يا عبد إن سوّيتك على غيبتي فقد حجبتك حجاباً لا أكشفه. (محمد بن عبد الجبار ابن الحسن النِّفَّري، المواقف والمخاطبات، نشره: آرثر يوحنا آربري، لندن، ١٩٣٥، ص ١، ٥، ٤٣، ٤٥، ٨١، ٨٣، ١٤٩، ١٦٥، ١٨١).

٤٨-(...) قال محمد بن منصور الطوسي: أقلّ ما يلزم المسافر في سفره أربعة أشياء: يحتاج إلى علم يسوســه، وذكر يؤنســه، وورع يحجزه، ويقين يحمله. وإذا كان كذلك لم يبالِ أن يكونَ بين الأحياء أو بين الأموات. (أبو عبد الرحمن السُّلَمي، جوامع آداب الصوفيّة، حقّقها وقدّم لها: إيتان كولبرغ، في: مجموعة آثار عبد الرحمن السُّلَمي، المجلد الأول، طبعة طهران، ص٢٥-٢٦).

٤٩-(...) بلّغني (=عبد الرحمن السُّــلَمي) عن أبي عبد الله محمد بن خفيف قال: آدابُ التصــوّف عشر خصال: أولها تصفيةُ القلب عن مقارنة الخليقة؛ ومفارقةُ الأخلاق الطبيعيّة؛ وإزالةُ دواعي البشــريّة؛ ومجانبة كلّ حال خسيســة؛ والتعلّق بعلوم الحقيقة؛ ومنازلة صفات الروحانية؛ واستعمال ما هو أولى في الحقيقة؛ والتزام النُّصح لكلِّ أحد؛ والشفقة على الأمّة؛ واتّباع الرســول صلى الله عليه وسلم في الشــريعة والوفاء مع الله على السرمديّة. (السُّلمي، جوامع آداب الصوفيّة، ص ٣٠).

٥٠-(قال الحارث المحاسبيّ:) (...) اعلمْ أنَّ اليقينَ نورٌ يجعله الله تعالى في قلبِ عبدِه، فيشاهد به القلبَ وأمورَ الآخرةِ، كالمشاهدِ لها بالغيبِ عنها، فيَرى ما هنالك من الجنّة والنّار وعظيم ملكوتِ السماوات برؤيةِ نورِ القلب، بما هو أنفد من رؤية الأعين لمشاهدةِ الدُّنيا، ثم يرجعُ إلى القلبِ بالشهادةِ على ما قد نفدَ فيه نورُ قلبه، فيملأ القلب -بأقلّ ما فيه من اليقين- نــوراً ينفي عن القلب كلّ ظلمةٍ، فهو قول الله في كتابه ﴿**أو من كان ميتاً فأحييناه**﴾ (ســورة الأنعــام: من آيــة ١٢٢)، ليس يعني ميتة الأموات، وذاك أنَّ الله لم يردد ميتاً مات إلى الدُّنيا؛ ولكن ميتة الأحياء -وهي الظلمة- التي كانت في قلوبهم، فأنارهم الله باليقين،- فهي حياتها ومــن أراد أن يتركه ميتاً وهو حيّ يمســي بين ظهراني النّاس، وهو عند الله وعند الموقنين ليس حيّاً إلا للظلمة التي في قلبه. تركه الله في ظلمة. لا يطالعُ بظلمة قلبه شيئاً من شواهد الآخــرة، قد حالت الحجــب بينه وبين مطالعيها، فهو يقول ما يقول الموقنون -والقلبُ مظلم

لا نور له- فليس لوصــفه حلاوة ولا لأعماله نور...(الحارث بن أسد المحاسبي، كتاب الخلوة والتنقّل في العبادة ودرجات العابدين، نشره: الأب إغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٥، ص ٤٩-٥٠).

٥١- (قال السُّــهرورديّ المقتول:) (...) النُّورُ السَّــافل لا يُحيطُ بالنُّورِ العالي، فإنَّ النور العالي يقهرهُ، أما ليس لا يشــاهده. والأنوار إذا تكثّرت، فللعالي على السَّــافلِ قهر، وللسَّافلِ إلى العالي شــوق وعشــق. فنور الأنوار له قهر إلى ما سواه، ولا يعشــقُ هو غيره، ويعشقُ هو نفســه، لأنَّ كماله ظاهر له وهو أجمل الأشــياء وأكملها، وظهوره لنفســه أشــدّ من كلِّ ظهورٍ لشيء بالقياسِ إلى غيره ونفسه. وليست اللذّة إلا الشعور بالكمالِ الحاصلِ من حيث إنّه كمال وحاصــل. فالغافلُ عن حصــولِ الكمال لا يلتذّ. وكلُّ لذّةٍ للّاذ إنما هي بقــدْرِ كماله وإدراكه لكمالــه، ولا أكمــل ولا أجمل من نور الأنوار، ولا أظهر منه لذاتــه ولغيره، فلا ألذّ منه لذاته وغيره. وهو عاشق لذاته فحسب، ومعشوق لذاته وغيره.

وفي سنخِ النورِ الناقصِ عشقٌ إلى النُّورِ العالي، وفي سنخِ النورِ العالي قهر للنُّورِ السَّافل. وكما لا يزيد ظهور نور الأنوار لذاته على ذاته، فلا يزدادُ لذّته وعشقه على ذاته. وكما لا يُقاسُ نوريّةُ غيره إليه، فلا يُقاسُ لذّة غيره وعشــق غيره على لذّته، ولا عشــقُ الأشياء وتلذُّذها به. فانتظــمَ الوجودُ كلُّهُ من المحبةِ والقهر... والأنــوار المجردة إذا تكثّرت يلزمها النظامُ الأتم. (السُّهروردي المقتول، حكمة الإشراق، نشره: هنري كوربان، طهران، ص ١٣٦-١٣٧).

٥٢- (...) (وقال السُّهروردي المقتول:) ربّنا آمنا بك، وأقررنا برسالتك، وعلمنا أنَّ ملكوتك مراتب، وأنَّ لك عباداً متألّهين، يتوسلون بالنور إلى النور، على أنّهم قد يهجرون النُّور للظلمات لتوسّلوا بالظلمات إلى النُّور، فيحصلون بحركةٍ كحركاتِ المجانين، قُرّة عينِ العقلاء؛ وَعَدْتَهُم فأرســلت إليهم رياحاً مبشــرات، لتحملهم إلى عليين ليمجدوا ســبحانك وليحملوا أسفارك وليتعلّقوا بأجنحةِ الكروبيين، وليصعدوا بحبلِ الشُّعاع، وليستغيثوا بالوحشة والدهشة، لينالوا الأُنس، أولئك هم الصاعدون إلى السماء، وهم القاعدون على الأرض. أيقظْ اللهمَّ الناعسات من النفوس في مراقد الغفلات، ليذكروا اســمك، ويُقدّســوا مجدك، أكمل حصتنا من العلم والصــبر، فإنهما أبوا الفضــايل. ارزقنا الرضــا والقضــاء، واجعل الفتوة حليتنا، والإشراق سبيلنا... (السُّهروردي المقتول، هياكل النُّور، تحقيق: محمد علي أبو ريان، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، ١٩٥٧، ص٨٩-٩٠).

٥٣- (...)(وقال السُّهروردي المقتول:) خاطر الحقّ هو ما يردُ على الكلمة الزكيّة من الداعي إلى إشراقها على كمالات القوّة النظريّة وتعرّضها لإشراق الأنوار اللذيذة عليها. وربما خصَّ بعضهم هذا الخاطر ما دام الإنسانُ مبتهجاً بلذاته ومعارفه بخاطر الروح، فإذا عَبَرَ هذا المقام فهو خاطرُ الحقّ. (السُّهروردي المقتول، مقامات الصوفيّة، حققها: إميل المعلوف، دار المشرق، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٦٨).

٥٤- (قال عبد الله الأنصاري الهروي:) (...) قال الله عزَّ وجل: **﴿وَعَلَّمناه مِنْ لَدُنَّا علماً﴾** (سورة الكهف: آية ٦٥) العلمُ ما قامَ بدليل ورفع الجهل وهو على ثلاث درجات: الدرجة الأولى علمٌ جليٌّ يقعُ بعِيان أو استفاضة صحيحة أو صحة تجربة قديمة. والدرجة الثانية علمٌ خفيٌّ ينبتُ في الأسرار الطاهرة من الأبزارِ الزاكية بماء الرياضة الخالصة، ويظهرُ في الأنفاس الصادقة لأهلِ الهمّةِ العالية في الأحايين الخالية في الأسماعِ الصاحية، وهو علمٌ يُظْهِرُ الغائب، ويُغيِّبُ الشاهد، ويُشيرُ إلى الجمع. والدرجة الثالثة علمٌ لَدُنيٌّ إسناده وجوده، وإدراكه عِيانه، ونعته حكمه، ليس بينه وبين الغيب حجاب. (عبد الله الأنصاري الهروي، كتاب منازل السائرين، حقّقه: الأب س. دي لوجيه دي بوركي الدُّومنكي، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٦١-٦٢).

٥٥- (...) (قال الحسن البصريّ:) والذي نفسي بيده لقد أدركتُ أقواماً كانت الدُّنيا أهون عليهم من التراب الذي يمشون عليه، لا يبالون أشرّقت الدُّنيا أم غرّبت، أذهبت إلى ذا أم ذهبت إلى ذا. (أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، الجزء الأول، تحقيق: عبد الأمير مهنا، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٢، ص ٥٧).

٥٦-(...) قالَ (زاهدٌ:) لئن أعربنا في كلامنا حتى ما نلحن، فقد لحنا في أعمالنا حتى ما نُعرب. (الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ج٢، ص ٢٦).

٥٧-(...) (قال:) أحمد بن عاصم الأنطاكي العابد: هذه غنيمة باردة: أصلح ما بقي يُغْفَرُ لك ما مضى. (الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ج٢، ص١٠١).

٥٨-(...) (قال) فضيل بن عياض: إذا أقبلَ الليلُ فرحتُ، وقلتُ: أخلو بربّي، ولا أرى الناس، وإذا نظرتُ إلى الصُّبحِ استرجعتُ، وركبني شيء كراهةَ لقاء الناس. (الزمخشري، ربيع الأبرار ونصوص الأخبار، ج٢، ص١٣٠).

٥٩-(...) (وقال أبو العباس أحمد بن أحمد بن محمد بن زرُّوق:) العلمُ برهانه في نفسه، فمدّعيه مُصَــدَّقٌ باختباره، مُكذَّبٌ باختلاله. والذوق، علمه مقصور على ذائقه، فدعواه ثابتة بشواهد حاله، كاذبةٌ بها. لكن قد يتطرق الغلطُ للناظر، من عدم تحقيقه، لهوىً يُخالطهُ، فلزم اقتصاره على ما صحَّ واشتهرَ في النفي، لا في الإثبات، إذ غلطه في النفي إذابة، وفي الإثبات إحسان. وليس لذي الذّوق الانتصار لنفسه بوجه، إلا أن يتعلّق به أمرٌ شرعيٌّ من هدايةِ مُريد، أو إرشـــادِ ضـــال، لا يمكن بغير دعــواه. وفيما ظهر من الحجّة كفاية تتعــرّف المحجّة. فلا حاجة في إظهار الخصـــائص، لغير الخواص، فافهم. (أبو العباس أحمد بن أحمد بن محمد بن زرُّوق، قواعد التصوّف، صــحجه ونقّحه: محمد زهري النجار، مطبعة النهضة الجديدة، القاهرة، دون تاريخ، ص١٢٣-١٢٤).

٦٠-(...) (وقــال عبد القادر الجيلاني:) الموحِّد عنــد قوّةِ توحيده لا يبقى له أب ولا أم ولا أهل ولا صـــديق ولا عدوّ ولا مال ولا جاه ولا ســكون إلى شيء... (عبد القادر الجيلاني، الفتح الربّاني والفيض الرّحماني، شــركة مكتبة ومطبعة مصــطفى البابــي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٦٨، ص١٤٥).

٦١-(...) (وقــال ابن عربي:) لو عَلِمْتَــهُ لم يكن هو. ولو جَهِلَكَ لم تكن أنت، فبعلمه أوجدك، وبعجــزك عبدتــه. فهو، هو: لِهُوَ، لا لكَ. وأنت، أنت: لأنــت، ولَهُ. فأنت مرتبطٌ به، ما هو مرتبطٌ بك. الدَّائرة، مطلقة، مرتبطةٌ بالنقطة. النقطة، مطلقة، ليســت مرتبطة بالدَّائرة. نقطة الدَّائرة، مرتبطة بالدَّائرة. كذلك الذات، مطلقةً، ليست مرتبطة بك. ألوهيّة الذات، مرتبطة بالمألوه وهو أنــت كنقطة الدَّائرة فــي ارتباطها بالدَّائرة. (مُحيي الدِّين بن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّــفر الأول، تحقيق وتقديم: عثمان يحيى، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، ص٢١٢).

٦٢-(...) (وقال ابن عربي:) إنَّ العدم هو الشرُّ المحض. لم يعقل بعض النّاس حقيقة هذا الكلام لغموضــه، وهو قول المحققين، من العلماء المتقدّمين والمتأخرين. ولكن أطلقوا هذه اللفظة ولم يوضِّــحوا معناها. وقد قال لنا بعضُ سفراء الحقّ، في مُنَازَلةٍ في الظُّلمةِ والنُّور: إنَّ الخيرَ في الوجود، والشــرَّ في العدم، فــي كلام طويل.-فعلِمنا أنَّ الحقَّ-تعالى-له إطلاقُ الوجودِ من غيرِ تقييد، وهو الخيرُ المحض الذي لاً شــرّ فيه. فيقابلهُ إطلاقُ العدم الذي هو الشــرُّ المحض، الذي لا خيرَ فيه. فهذا هو معنى قولهم: «إنَّ العدمَ هو الشرُّ المحضُ». (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الأول، ص٢١٢-٢١٣).

٦٣-(...) (وقال ابن عربي:) فإنَّ الإنسان لمّا خلقه الله-وهو آدم أصلُ هذه النشأة الإنسانيّة، والصورة الجسميّة الطبيعيّة العنصريّة-ركّب جسده من حارٍّ وباردٍ ورطبٍ ويابسٍ، بل من باردٍ يابسٍ، وباردٍ ورطبٍ، وحارٍ ورطبٍ، وحارٍّ يابسٍ. وهي الأخلاطُ الأربعة: السوداء والبلغم والدّم والصفراء. كما هي في جسم العالم الكبير: النار والهواء والماء والتّراب. فخلقَ اللهُ جسم آدم من طين، وهو مزج الماء بالتّراب، ثم نفخ فيه نفْساً وروحاً. (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الثاني، ص٣٦٨).

٦٤-(وقال ابن عربي:) ولقد دخلتُ يوماً بقرطبة على قاضيها أبي الوليد ابن رشد؛ وكان يرغبُ في لقائي لَمّا سمِعَ وبلغه ما فتحَ اللهُ به عليّ في خلوتي؛ فكان يُظْهِرُ العجب مما سمِع. فبعثني والدي إليه في حاجةٍ، قصداً منه، حتى يجتمع بي، فإنه كان من أصدقائه. وأنا صبيٌّ ما بَقَلَ وجهي ولا طُرَّ شاربي. فعندما دخلتُ عليه، قامَ من مكانه محبّةً وإعظاماً، فعانقني وقال لي: نَعَم! قلتُ له: نَعَم! فزادَ فرحهُ بي لفهمي عنه. ثم استشعرتُ بما أفرحهُ من ذلك، فقلتُ له: لا! فانقبضَ وتغيّر لونهُ، وشك فيما عنده. وقال لي: كيف وجدتم الأمرَ في الكشف والفيضِ الإلهيّ: هل هو ما أعطاه لنا النظر؟-قلتُ له: نعم، لا! وبين نَعَم ولا تطيرُ الأرواحُ من موادِّها، والأعناقُ من أجسادها. فاصفرَّ لونُهُ، وأخذه الإفْكِلُ، وقعدَ يحوقلُ، وعرف ما أشرتُ إليه. (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الثاني، ص٣٧٢).

٦٥-(...) (وقال ابن عربي:) وطلبَ بعد ذلك (=يعني ابن رشد) من أبي الاجتماعَ بنا ليعرض ما عنده علينا: هل هو يوافق أم يُخالف؟ فإنّه كان من أرباب الفكر والنظر العقليّ. فشكر الله-تعالى!-الذي كان في زمانٍ رأى فيه مَنْ دخلَ خلوته جاهلاً، وخرجَ مثل هذا الخروج، من غير درسٍ ولا بحثٍ ولا مطالعةٍ ولا قراءة. وقال: هذه حالةٌ أثبتناها، وما رأينا لها أرباباً. فالحمد لله الذي أنا في زمانٍ فيه واحدٌ من أربابها، الفاتحين مغالق أبوابها! والحمد لله الذي خصّني برؤيته! (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الثاني، ص٣٧٢-٣٧٣).

٦٦-(...) (وقال ابن عربي:) ثم أردتُ الاجتماعَ به مرّة ثانية (يعني مع ابن رشد). فأُقيمَ لي-رحمه الله!-في الواقعةِ في صورةٍ، ضُربَ بيني وبينه فيها حجابٌ رقيق، أنظرُ إليه منه ولا يُبصرني ولا يعرف مكاني، وقد شُغِلَ بنفسهِ عني. فقلتُ إنّه غير مرادٍ لما نحن عليه. فما اجتمعتُ به حتى دَرَجَ، وذلك سنة خمس وتسعين وخمسمئة، بمدينةِ مَرَّاكش، ونُقِلَ إلى قرطبة، وبها قبره. ولَمَّا جُعِلَ التابوتُ الذي فيه جسده على الدّابةِ، جُعِلت تواليفه تعادله من الجانب

الآخر. وأنا واقف، ومعي الفقيه الأديب أبو الحســن محمد بن جُبَيِّر، كاتب السيد أبي سعيد، وصاحبي أبو الحَكَم عمرو بن السِّراج، الناسخ. فالتفت أبو الحكم إلينا وقال: ألا تنظرون إلى من يعادل الإمام ابن رشــد في مركوبه؟ هذا الإمــام، وهذه أعماله-يعني تواليفه!. -فقال له ابــن جُبَيِّر: يا ولــدي، نِعْمَ ما نظرت! لا فُضَّ فوك! فَقَيَّدتُها عندي موعظةً وتذكرةً. رحم الله جميعهم! وما بقي من تلك الجماعة الآن غيري. وقلنا في ذلك:

هَــذَا الإِمــامُ وَهَــذِهِ أَعْـمَـالُـهُ
يـا لَـيْـتَ شِـعْـرِي هَـلْ أَتَـتْ آمَـالُـهُ

(ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الثاني، ص٣٧٣).

٦٧- (...)(وقــال ابن عربــي:) ثم إنَّ هذه الطائفة (=الصــوفيّة)، إنّما نالوا هذه المرتبة عنــد الله، لأنهم صــانوا قلوبهــم أن يدخلها غير الله، أو تتعلّق بكون من الأكوان ســوى الله. فليســ لهــم جلوس إلا مع الله، ولا حديث إلا مع الله. فهــم بالله قائمون. وفي الله ناظرون. وإلــى الله راحلون ومنقلبــون. وعن الله ناطقون. ومن الله آخذون. وعلى الله متوكلون. وعند الله قاطنون. فما لهم معروف ســواه. ولا مشــهود إلا إياه. صــانوا نفوسهم عن نفوسهم، فلا تعرفهم نفوســهم! فهم، في غيابات الغيبِ، محجوبون. هم ضــنائن الحقّ، المُسْتَخْلَصُــون. يأكلون الطعام، ويمشون في الأسواق: مَشْيَ سِتْرٍ وأكلَ حجاب. (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الثالث، ص١٥٨-١٥٩).

٦٨-(...) (وقــال ابــن عربــي:) وهؤلاء (=فئة من الصــوفيّة) هم الذين يُســمّون عقلاء المجانين. يريدون بذلك أنَّ جنونهم ما كان سببه فساد مزاج عن أمرٍ كونيٍّ، من غذاءٍ أو جوعٍ أو غيــر ذلــك. وإنّما كان عن تجلٍّ إلهــيٍّ لقلوبهم، وفجأةٍ من فجآتِ الحــقّ فَجَأَتْهم، فذهبت بعقولهم. فعقولهم محبوسةٌ عنده، منعّمة بشهوده، عاكفة في حضرته، منزهة في جماله. فهم أصحابُ عقول بلا عقول! وعُرفوا، في الظَّاهرِ بالمجانين، أي المستورين عن تدبير عقولهم. فلهذا سمّوا عقلاء المجانين. (ابن عربي، الفتوحات المكيّة: السِّفر الرابع، ص٨٩).

القصة القصيرة في التراث العربي القديم

علي أمين

يعدُّ الدارسون القصّةَ القصيرة والطويلة والرواية من المستحدثات في الأدب المعاصر، ويدّعي بعض الدارسين أنها من اختراع الغرب، وقد انتقلت إلينا عن طريق الترجمة والتفاعل والتثاقف.

ولكن من خلال قراءة الشعر العربي القديم، ما قبل الإسلام، وقراءة الموروث الأدبي العربي، نجد عدداً من الشعراء والأدباء نظموا أو كتبوا قصصاً، يمكن أن نعدّها قصصاً قصيرة، فكم من شاعر نقل إلينا بعض الأحداث في سياق قصيدة طويلة، مثل القصائد المعروفة بالمعلقات، وكذلك القصص التي أوردها الجاحظ وأبو حيان التوحيدي وغيرهما في كتبهم، التي عدّها الدارسون مجرد أخبار يذكرها الكاتب من باب العلم بالشيء. ولكني بعد قراءة بعض هذه القصص الشعرية والنثرية، وجدت أنها لا تختلف كثيراً عن القصة القصيرة المعاصرة، وإن كان بعضها قد صِيغ شعراً أو ورد على صورة أخبار في كتب النثر. أليست القصص الحالية تُخبِرُ عن أحوال الناس؟ وكذلك ما يُدعَى حالياً بالقصة القصيرة جداً، أليس في تراثنا الأدبي العربي كثيرٌ منها. ولذلك سأعرض عدداً من خلال أشعار بعض شعراء المعلقات وغيرهم، مثل القصة التي نظمها الحطيئة شعراً عن الفقير الذي فاجأه ضيف المساء، وكذلك قصة قوس الشمّاخ، وقصة قوس الكسعي وندامته، وقصص رحلات الصيد التي أوردها كلٌّ من امرئ القيس، والنابغة الذبياني، وزهير بن أبي سلمى وغيرهم.

فهذه القصص لا تختلف من حيث الأسلوب والتقنية عن كثير من القصص المعاصرة التي نظمها بعض شعرائنا المعاصرين شعراً، فهي ذات مقدمة وعرض وعقدة وخاتمة، يسرد فيها الشاعر أو الكاتب أحوال الشخصيات التي يتحدّث عنها.

فهذا الحطيئة الشاعر يروي لنا بأسلوبه الشعري المتين قصة رجل فقير يعيش في خباء في الصحراء:

**وطاوي ثلاث عاصب البطن مرمل		بتيهاءَ لم يعرف بها ساكن رسما**

**أخي جفوة فيه من الإنس وحشة		يرى البؤس فيها من شراسته نعما**(1)

قد طوى ثلاث ليالٍ من دون طعام، وفيه جفوة وشراسة، ولديه زوجة وثلاثة أبناء، تظهر عليهم علائم الفقر، فهم كالأشباح لفرط هزالهم. وهو في هذه الحال، يطرأ عليه ضيف في المساء:

**رأى شبحاً وسط الظلام، فراعه		فلما بدا ضيفاً تسوّر واهتمّا**(2)

فاهتمّ لذلك، وأخذ يفكِّر كيف سيقوم بواجب الضيافة حتى لا يُساء الظن به ويُتَّهم بالبخل. وكاد أن يُضحّي بابنه الذي قال له:

**وقال له ابنه لمّا رآه بحيرة		أيا أبت اذبحني ويسّر له طعما**

**ولا تعتذر بالعدم علّ الّذي طرا		يظنّ لنا مالاً فيوسعنا ذمّا**

**فروّى قليلاً ثمّ أحجم برهة		وإن هو لم يذبح فتاه فقد همّا**

وهو يشاورُ ابنه كيف سيُقريان الضيف والابن يعرض على والده حلّاً، تظهرُ لهما على البعد عانة، من حمر الوحش، فيفرح لذلك ويتهيّأ لاصطياد واحدة منها:

**فبينا هما عنّت على البعد عانة		قد انتظمت من خلف مِسحَلِها نظما**

**عطاشاً تريد الماء فانساب نحوها		على أنّه منها إلى دمها أظما**

**فأمهلها حتّى تروّت عطاشها		فأرسل فيها من كِنانته سهما**

**فخرّت نَحوصٌ ذات جحش سمينة		قد اكتنزت لحماً وقد طبّقت شَحما**(3)

فَفرح بذلك الصيد الثمين وجرَّها إلى بيته، إذ فرح بها جميع مَنْ في البيت، وقدّموا منها طعاماً لضيفهم:

**فيا بِشرَه إذ جرَّها نحو قومه		ويا بِشرَهم لمّا رأَوا كَلمَها يَدمى**

**فباتوا كراماً قد قضوا حقَّ ضيفهم		فلم يغرموا غُرماً، وقد غنموا غُنما**

وبـاتَ أبوهـــم مـن بشاشته أبـاً لضيفِـهِمُ والأمّ من بِشْـرِها أُمّـا

وهكذا روى لنا الحطيئة قصّــة هذا البدوي الذي أبى إلّا أن يؤمّن طعاماً لضــيفه، على الرغم من فقره المدقع. وهذه القصّة تذكرنا بقصّة النبي إبراهيم، عندما رأى في المنام أنه يذبح ابنه، وحينما أراد أن ينفّذ ما رأى، جاءه الفداء بكبش عظيم، (القصّـــة ذكرت في ســورة الصافات الآيات بين: ١٠١ -١٠٧).

ولما كان الصّيد أحد الموارد الضّرورية لتأمين الغذاء في منطقة قليلة الموارد الطّبيعية في ذلك الزمن، فقد كانت رحلات الصّــيد تتّخذ تقاليد خاصّــة لتوفير الوســائل والأدوات منها تأمين الأقواس والنبال وتربية كلاب الصيد، واستطلاع أماكن الصّيد، إذ كانت المنطقة العربيـــة في تلك الأيام غنية بالطرائد والحيوانات التـــي تعيش قرب أماكن المياه والأدغال، المتوافرة في شبه جزيرة العرب وأطرافها. ومن هذه الحيوانات حمر الوحش، والمها والغزلان وغيرها.

وقد ذكر الشــعراء كثيراً من قصص الصّيد، والمعارك التي كانت تدور بين كلاب الصّيد مع الثّور الوحشــي، أو الحمار الوحشــي. وذلك قبل الإســلام وبعده، إذ كانت رياضة الصّيد نزهة للميســورين، ومورد رزق للفقراء. ومن هذه القصــص القصّة التي أوردها امرؤ القيس الشــاعر، راوياً لنا كيف خرج للصّــيد مبكراً، قبل أن يســتيقظ النّاس وقد أعدّ لذلك عدّته، فأرســل غلامه ليســتطلع مكان الصّــيد، ويراقب حركات الطرائد، وكيف أن هذا الغلام كان يتخفّى عن أنظار الحيوانات، لكيلا تفرّ من أمامه:

وقـد أغـتـدي قـبل العُطاس بهيكل شديد مَشَكِّ الجنبِ فعَمِ المُنَطَّقِ(٤)
بعثنا ربيئاً قبل ذاك مُحمّــلاً كذئب الغضى يمشي الضّراء ويتّقي(٥)
فظلّ كمِثل الخِشف يرفع رأسه وسائـرُهُ مثـلُ التراب المدقّــق
وجاء خفياً يَسفِنُ الأرضَ بطنُه ترى الترب منه لاصقاً كل ملصق(٦)
وقــال: ألا هــذا صُـوار، وعانـــة، وخَيـط نعـام يرتـعي مُتفـرِّق(٧)
فقُمنا بأشلاء اللّجام ولم نَقُدْ إلى غُصنِ بانٍ ناضرٍ لم يحـرّقِ(٨)
نزاولــه حتى حَمَلنا غلامنـا على ظهر ساطٍ كالصّليف المُعرَّق(٩)
كـأنّ غلامـي إذ عـلا حـالَ متنه على ظهر بازٍ في السّماء محـلّق(١٠)
رأى أرنـباً فانقضّ يهوي أمـامـه إليها وجلّاها بطرف ملقــلق(١١)

ثم يروي لنا كيف ساعد الغلام في اعتلاء ظهر الحصان النّشيط مرتفع المتن، فصار الفتى كأنّه باز في الجوّ ينظر إلى أرنب، ثم انطلق الغلام بعد أن أوصاه أن يصوّب على الطرائد ولا يجهد الحصان فيرميه من فوق ظهره:

فقلت له صوّب ولا تجهدنّه فيُذْرِكَ من أعلى القطاةِ فتَزْلَقِ
وأدركهُنّ ثانياً من عنانه كغيثِ العَشيّ الأقهب المُتودّق(١٢)

واستطاع هذا الغلام النشيط أن يصطاد برمحه حماراً وحشياً، وثوراً وحشيّاً، وذكر نعام، إذ كان هذا الغلام يسدّد الرمح نحو هذه الطرائد بمهارة فائقه لكل مهاة أو ثور:

فصاد لنا عيراً وثوراً وخاضباً عِداءً ولم ينضح بماء فيعرق
وظَلَّ غلامي يُضجِعُ الرّمح حوله لكلّ مهاة أو لأحقَبَ سَهْوَقِ(١٣)

ثم أخذوا يصبغون عنق الحصان بدماء الحيوانات المصادة للدّلالة على أنه شارك في الصّيد:

وقام طوال الشّخص إذ يخضّبونه قيام العزيز الفارسي المنطّق(١٤)

وبعد ذلك أخذوا ينصبون خباءً مزوقاً ليظلّلهم، وبدأ صحابه يشتوون اللّحم، ويصفّفونه مشرّحاً لطبخه مع الملح والغار لحفظه ونقله إلى مضارب القبيلة:

فقلنا ألا قد كان صيدٌ لقانص فخبّوا علينا كلّ بيت مزوّق
وظلّ صحابي يشتوون بنعمة يصفّون غاراً باللّكيك الموشّق(١٥)

قصص الصّيد ذكرت لدى أكثر من شاعر، لأن الصّيد كان مصدراً من مصادر الرّزق في البادية، ومن هؤلاء الشّعراء زهير بن أبي سلمى، إذ أورد قصّة تشبه القصّة التي رواها امرؤ القيس، فقد أوردها ضمن قصيدة طويلة، يروي لنا فيها كيف خرج في رحلة يبغي الصيد، وكان قد أرسل غلاماً يستكشف مكان الصيد:

إذا ما غدونا نبتغي الصّيد مرّة متى نَرَهُ فإننا لا نخاتله
فبينا نُبغّي الصّيد جاء غلامنا يدبُّ ويخفي شخصه ويضائله
فقال: شِياه راتعات بقفرة بمستأسد القريان حُوّ مسائله(١٦)
ثلاث كأقواس السّراء، ومِسْحَل قد اخضرّ من لَسّ الغمير جحافله(١٧)
فقال: أميري ماترى رأيَ ما نرى أنختلُه عن نفسه أم نصاوله؟(١٨)
فبتنا عراة عند رأس جوادنا يزاولنا عن نفسه ونزاوله(١٩)

فلأياً بلأي ما حملنا وليدنا على ظهر مَحبوكٍ ظماءٍ مفاصله[٢٠]

وقد عاد الغلام ليخبرهم بوجود ثلاث شياهٍ ترتعي مع حمار وحشيّ في منطقة خصبة ذات عشب طويل، وقد اخضرّت جحافلها من قضم العشب الأخضر؛ فقاموا إلى الجواد ليضعوا له اللّجام، ولشدة نشاطه وارتفاعه بذلوا جهداً حتى تمكنوا من ذلك ومن جعل الغلام يعتلي ظهر الجواد. وأوصاه أن يبصر طريقه جيداً، فراح الفتى يجري بالحصان بسرعة، وقوائم الحصان تحفر في الأرض وتثير الحصى؛ ويشبّه الشاعر ذلك بشؤبوب المطر الغزير الذي يكنس الأرض لشدّته:

فتبّع آثار الشياه وليدنا كشؤبوب غيث يحفش الأكم وابله[٢١]
فردّ علينا العير من دون إلفه على رغمه يدمى نساه وفائله[٢٢]
ورحنا به ينضو الجياد عشية مخضّبةً أرساغه وعوامله[٢٣]

ويعود الفتى مصطحباً العير الذي اصطاده وهو يدمي، كما أن قوائم الحصان تخضّبت بالدماء، وهذه عادة كانت تتّخذ لتدلّ على إسهام الحصان بعمليّة الصّيد.

وهناك قصص صيد أخرى تتم بين كلاب الصيد والثور الوحشي؛ أوردها الشعراء للتّدليل على قوّة رواحلهم وهم ذاهبون إلى ديار ممدوحيهم، وقد أورد ذلك الشّاعر زهير بن أبي سلمى، والشّاعر النّابغة الذبياني. وقصة الكلاب مع الثّور الوحشي كانت شائعة في تلك الأيام، وقد تكررت أكثر من مرة في ديوان النابغة الذبياني، وتبدأ القصّة بالتجاء الثور الوحشي إلى دوحة من الشجر الكثيف، ليحتمي من المطر ليلاً، وعند الصّباح تفاجئه كلاب الصّيادين فيتغلّب عليها فرادى وجماعات، ثم يجري مبتعداً. والقصة مذكورة بالتفصيل بدءاً من الصفحة (٥١) في ديوان النابغة الذّبياني. وبعد أن يروي لنا كيف قطع الفلاة على ناقة قويّة تشبه ثوراً وحشياً يجول في فلاة واسعة، راح يصف الثور وكيف ألجأه الظلام والمطر إلى أرطاة:

كأنما الرَّحل منها فوق ذي جُدد ذَبّ الرياد، إلى الأشباح نظّار[٢٤]
مُطَرَّدٌ أُفردت عنه حلائله من وحش وجرة أو من وحش ذي قار[٢٥]
سراته، ما خلا لبَانه، لَهِقٌ وفي القوائم مثل الوشم بالقار[٢٦]
باتت له ليلة شهباء تَسفَعه بحاصب، ذات إشعان وأمطار[٢٧]
وبات ضيفاً لأرطاةٍ، وألجأه مع الظلام إليها وابلٌ سار

وحينما ينجلي الصّبح، يخرج الثور ويُفاجأ بصيّاد يسعى بكلابه، ويبين لنا الشاعر هيئة الصياد، وأنه من قبيلة أنمار، يمتهن الصّيد، وهو يكسب من ذلك، وليس عليه سوى أطمار بالية:

حتى إذا ما انجلت ظلماءُ ليلته، وأسفر الصّبح عنه أيَّ إسفار
أهوى له قانصٌ، يسعى بأكلُبه، عاري الأشاجع، من قنّاص أنمار[٢٨]
مُحالفُ الصّيد، هبّاش، له لحمٌ، ما إن عليه ثيابٌ غيرُ أطمارِ[٢٩]
يسعى بغُضفٍ براها، فهي طاوية، طول ارتحال بها منه، وتسيار[٣٠]
حتى إذا الثور، بعد النفر، أمكنه، أشلى، وأرسل غضفاً، كلها ضار[٣١]
فَكَرّ محميّة من أن يفرّ، كما كَرّ المحامي حفاظاً، خشية العار[٣٢]
فشكّ بالروق منه صدر أوّلها، شك المشاعب أعشاراً بأعشار[٣٣]
ثم انثنى بعد للثاني فأقْصَده، بذات ثغرٍ بعيد القعر، نعّار[٣٤]
وأثبتَ الثالث الباقي بنافذةٍ، من باسلٍ، عالمٍ بالطّعن، كرّار
وظلّ في سبعة مِنها لَحِقْن به، يكرّ بالرّوق فيها كرّ إسوار[٣٥]

وهكذا روى لنا الشاعر كيف أطلق الصّياد كلابه السبعة المدربة نحو الثور، ولكنّ الثور لم يهرب منها، وإنما كرّ يهاجم الكلاب واحداً بعد الآخر، فيصرعها بقرنيه الحادّين، وينتصر عليها جميعاً، ثم يجري مسرعاً، مبتعداً عنها، وهو يعلو ويهبط منقضّاً كما ينقضّ كوكب لامع في السماء:

حتى إذا ما قضى منها لُبانتَه، وعاد فيها بإقبالٍ وإدبار
انقضّ كالكوكب الدُّرّي مُنصلتاً، يهوي، ويَخلِط تقريباً بإحضار[٣٦]

هذه القصة أوردها النابغة في أكثر من قصيدة، ليظهر لنا قوّة ناقته التي تضارع قوّة هذا الثور. كما أورد قصصاً أخرى، منها: قصة ذات الصفا، وقصة زرقاء اليمامة؛ فقصة ذات الصفا، يروي من خلالها، قصة الأفعى التي تحمي وادياً خصباً، وهي قصة خيالية، حول النكث بالعهد، وهو قد عانى من هؤلاء الناكثين.

والقصة تروى عن أخَوَين يمرّان بوادٍ، يقال إن أفعى تحرسه؛ فيرغب أحدهما في إدخال قطيعه للرّعي في الوادي، وينصحه أخوه، فلم يتراجع، فتنهشه الأفعي فيموت، فيأتي أخاه ليثأر له من الأفعى، فأظهرت النّدم، وعرضت عليه أن تعطيه ديناراً كل يوم ليتركها، فقبل بذلك:

وإني لألقى من ذوي الضِّغن منهم، وما أصبحت تشكو من الوجد ساهرهْ
كما لقيت ذات الصفا من حليفها، وما انفكت الأمثال في الناس سائره[٣٧]
فقالت له أدعوك للعقل، وافياً، ولا تغْشَيَنّي منك بالظلم بادره
فواثقها بالله، حين تراضيا، فكانت تديه المال غِبّاً وظاهره[٣٨]
فلمّا توفى العقل، إلّا أقلَّه، وجارت به نفس، عن الحق جائره
تذكّر أنّى يجعلُ اللهُ جُنّةً، فيصبح ذا مال، ويقتل واتره[٣٩]
فلما رأى أن ثمّر الله ماله، وأثّل موجوداً، وسدّ مفاقره[٤٠]

لكنّ الرّجل حينما أصبح غنياً، تذكّر أخاه، فأراد أن يقتل الأفعى ليثأر لأخيه، وليحصل على المال الذي بحوزة الأفعى، فاستحضر فأساً وجعل لها حدّاً قاطعاً، وكمن للأفعى فوق جحرها:

أكبّ على فأس يحد غرابها، مذكّرةٍ، من المعاول، باتره[٤١]
فقام لها من فوق جُحرٍ مشيدٍ، ليقتلها، أو تخطئَ الكفُّ بادره
فلما وقاها الله ضربة فأسه، وللبرِّ عينٌ لا تغمّض، ناظره

فيخطئها بضربة فأسه، ويحاول أن يسترضيها ويتفق معها ولكنها ترفض، مذكرة إيّاه بضربة الفأس:

فقال: تعالي نجعل الله بيننا على ما لنا، أو تنجزي لي آخره
فقالت: يمين الله أفعل، إنني رأيتك مسحوراً، يمينك فاجره
أبى لي قبر، لا يزال مقابلي وضربة فأس فوق رأسي فاقره[٤٢]

وهكذا أنهى النّابغة القصة المعبرة عن الحنث بالعهد، وهي من القصص المعروفة في جزيرة العرب، يتمثلون بها في مثل هذا المقام الذي تمثَّلَ فيه النابغة.

كما روى لنا النابغة قصة زرقاء اليمامة والحمام، في مجال الحكم الصائب على الأشياء أو الأقوال، وذلك في معلقته، وفي مجال اعتذاره من النعمان، إذ يقول:

واحكمْ كحُكم فتاة الحي، إذ نَظَرت إلى حمام سِراعٍ، وارد الثَّمَد[٤٣]
يحفّه جانبا نِيقٍ، وتتبعه مثل الزّجاجة، لم تُكحل من الرّمد[٤٤]
قالت: ألا ليتما هذا الحمام لنا إلى حمامتنا ونصفه، فقدِ[٤٥]
فحسّبوه، فألفوه كما حسبت تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد
فكمّلت مئة فيها حمامتُها وأسرعت حِسبةً في ذلك العَدَدِ

وكانت زرقاء اليمامة المشهورة بحدّة النظر قد شاهدت حماماً يطير في السّماء فقالت:

ليت الحمام ليه إلى حمامتيه
أو نصفه قديه تمّ الحمام ميه

فكان عدد الحمام ستاً وستين حمامة، وبعد أن يُورد النابغة هذه القصة التي تبين مدى دقة الزرقاء في الحساب والحكم، يتابع اعتذاره من النعمان، وأنه بريء مما نُقل للنعمان من أحاديث عنه.

ومن القصص التي ذكرها الشعراء في ثنايا أشعارهم قصّة القوس التي ذكرها الشمّاخ الذّبياني، تلك القصّة، التي تتعلق بصانع أقواسٍ لرمي النبال، تلك الأقواس التي تُستخدم في الصيد، أو في الحرب، إذ اختار الصانع قطعة من شجرة تصلح لصناعة قوس متينة، وجفّفها واعتنى بصنعها، ولما تمَّ له إنجازها، أحبّها، وصار ضنيناً بها، ولما عُرض عليه بيعها، كاد يمتنع عن ذلك، ولكن من كان يشهد البيع شجّعه، وكان السّعر الذي أُعطي لها مجزياً، فاضطر لبيعها، وعيناه تدمعان حزناً لفراقها. وهذ القصة جزء من قصة أخرى تروي كيف ردّ عامر قطيع حمر الوحش عن ذي الأراك، بقوسه المشهورة ونبالها الحادّة، (وقد ذُكرت هذه القصة في كتيب «سحر اللغة والبيان» من سلسلة قضايا لغوية لمؤلفه الدكتور محمد عطا موعد).

فحلّأها عن ذي الأراكة عامرٌ أخو الخضر، يرمي حيث تكوى النواحز[٤٦]
قليل التلاد، غير قوس وأسهم كأنّ الذي يرمي من الوحش تارز[٤٧]
مطلاً بزرق ما يداوى رميّها وصفراء من نبع عليها الجلائز[٤٨]
تَخيّرها القوّاس من فرع ضالة لها شَذَب من دونها، وحواجز[٤٩]
نمت في مكان كنَّها واستوت به فما دونها من غيلها متلاحز[٥٠]
فمازال ينجو كل رطب ويابس وينغل حتى نالها وهو بارز[٥١]
فأنحى إليها ذات حدٍّ غرابها عَدوٌ لأوضاع العضاه مشارز[٥٢]
فلما اطمأنت في يديه رأى غنىً أحاط به وازورّ عمّن يحاوز
فمَظّعها عامين ماء لحائها وينظر فيها أيّها هو غامز[٥٣]
أقام الثقاف والطريدة دَرْأها كما قوّمت ضِغن الشّموس المهامز[٥٤]
وذاق فأعطته من اللّين جانباً كفى، ولها أن يغرق السهم، حاجز[٥٥]
إذا أنبض الرّامون عنها ترنّمت ترنّم ثكلى أوجعتها الجنائز[٥٦]

قذوف إذا ما خالط الظبيَ سهمها وإن ريع منها، أسلمته النواقز(٥٧)
كأنَّ عليها زعفراناً تُميره خَوازنُ عطّارٍ يمانٍ كوانزُ(٥٨)
إذا سقط الأنداءُ صِينَتْ وأُكرِمت حبيراً ولم تُدرَج عليها المعاوزُ(٥٩)

هذه القوس التي تمتلك كل هذه الصفات التي تجعلها فريدة في مجالها، جعلت هذا القوّاس يعشق هذه القوس، ولكنه مضطر لبيعها، فعرضها في سوق الموسم، فنالت إعجاب مشترٍ بذل فيها ثمناً غالياً:

فوافى بها أهل المواسم فانبرى لها بَيِّعٌ يغلي بها السّومَ رائزُ
فقال له هل تشتريها فإنها تُباع بما بيع التلاد الحرائزُ(٦٠)
فقال له إزار شرعبي وأربعٌ من السِيَراءِ، أو أواقٍ نواجزُ(٦١)
ثمانٍ من الكيري حمر كأنها من الجمرِ ما أذكى على النار خابزُ(٦٢)
وبُردان من خالٍ وتسعون درهماً ومع ذاك مقروظٌ من الجلد ماعزُ(٦٣)
فظلّ يناجي نفسَه وأميرها أيأتي الذي يعطي أم يجاوزُ
فقالوا له بايع أخاك ولا يكن لك اليوم عن ربح من البيع لاهزُ(٦٤)
فلما شراها فاضت العين عبرة وفي الصدر حزّاز من الوجد حامزُ(٦٥)

وعلى الرغم من الثمن المرتفع الذي بُذل لهذه القوس، لم يزل صاحبها ضنيناً بها، حتى قال له الحاضرون بعها، فإن فيها ربحاً كبيراً، فباعها، وفارقها وعيناه تدمعان، وفي صدره ألم ممضّ يحزّ فيه.

وقصة قوس أخرى ذُكِرت في أشعار وأخبار الأقدمين، وهي قوس الكُسَعي، وهو على الأغلب صانع أقواس، كان قد تخيّر غصناً قوياً من الأغصان التي تصنع منها الأقواس. فصنع منها قوساً متينة، وخمسة أسهم، جعلها حادّة بحيث تخترق جسم الطريدة، وترميها أرضاً. وبعد أن تأكّد واستوثق من صلاحيتها، ذهب في إحدى الليالي ليكمن لقطيع من الغزلان تمرّ من مكان معروف لديه، ولمّا وصلت إلى مسافة مناسبة، أطلق أول سهم نحوها، فاصطدم السهم بصخرة مقابلة له، فأخرج شرارة لمعت في ظلام الليل، فظن الكُسَعي أن السّهم لم يصب الغزال، فرمى سهماً آخر فقدح شرارة كسابقه، ثم رمى الثالث والرابع والخامس وكلها كانت تقدح شراراً، فظن الكسعي أنّه لم يصب الغزلان، فاغتاظ وكَسَّرَ القوس، لأنه ظنّ أنها غير صالحة للرّمي، وبات ليلته، وفي الصباح فُوجِئ بخمسة غزلان مقتولة وسهامه ملقاة بجانب الصخرة التي كانت عندما تصيبها السهام تقدح شراراً، حينها عَلِمَ أن السهام اخترقت

أجسام الغزلان واصطدمت بالصخرة المقابلة، فندم ندماً شديداً لأنه تسرع بكسر القوس، وأنشد يقول، بعد أن عضّ على أصابعه ندماً:

ندمت ندامة لو أن نفسي تطاوعني إذن لقطعت خمسي
تبين لي سِفاه الرأي مني لعمر أبيك حين كسرت قوسي

وذهبت هذه القصة مثلاً يتمثل بها النادمون. وقد ذكرها الفرزدق، حين ندم على طلاق زوجته نوار، فقال:

ندمت ندامة الكسعي لمّا غدت مني مطلقة نوار
وكانت جنتي فخرجت منها كآدم حين لجّ به الضّرار
وكنت كفاقئٍ عينيه عمداً فأصبح ما يضيء له النهار
ولا يوفي بحب نوار عندي ولا كلفي بها إلّا انتحار

هذه سبع قصص قديمة سأكتفي بها مثالاً على انتشار القصّ لدى العرب قديماً إما على صورة حكايات يروونها في مجالسهم، وإمّا أمثلة ذات قصص مؤثّرة يتمثلون بها، وأعتقد أن هذه القصص تعطينا صورة عما يحتويه الأدب العربي من كنوز لابد للدارسين والمشتغلين بتحقيق التراث العربي القديم من إضاءتها.

الهوامش

(١)- طاوي ثلاث: لم يأكل منذ ثلاث ليال، تيهاء: بادية مقفرة. أخي جفوة: مستوحش من الناس.

(٢)- تسوّر واهتمّا: زادت سورته وهمّه.

(٣)- عانة: قطيع من حمر الوحش، مسحلها: الحمار النشيط الذي يأتي في المقدمة. نحوص: الأتان الحامل.

(٤)- هيكل: الحصان الضخم. مشك الجنب: مغرز الجنب في الصلب. فعم المنطّق: ممتلئ مكان النطاق.

(٥)- ربيء: الذي يراقب الصيد، يمشي الضراء: يتستّر.

(٦)- يسفن الأرض: يمسح.

(٧)- الصوار: قطيع بقر الوحش، خيط النعام: جماعتها.

(٨)- أشلاء اللجام: سيوره، غصن بان: يشبه الحصان بغصن البان.

(٩)- نزاوله: نحاول أن يركبه الغلام، ساطٍ: قوي السطو، الصليف: عود الرح ويشبه به الحصان الضامر.

(١٠)- حال متنه: ظهره.

(١١)- جلّاها: نظر إليها، طرْف ملقلق: نظر حاد.

(١٢)- يذرّك: يلقيك ويصــرعك، القطاة: العقد الرديف على ظهر الحصـــان، الأقهب المتودّق: الغيم الأبيض فيه برق.

(١٣)- عير: حمار الوحش، الخاضــب: الظليم (ذكر النعام). يضــجع الرمح: يميلة، الأحقب السهوق: الحمار طويل الساقين.

(١٤)- يخضبونه: يدهنونه، العزيز الفارس: الدليل.

(١٥)- فخبوا: نصبوا خباء، يصفون: يشرّحون، اللكيك الموشق: اللحم المطبوخ بالملح.

(١٦)- شياه: حمر الوحش، مستأسد: مكان ذو عشب طويل، حوّ: شديد الخضرة، مسائله: مسايله، جمع مسيل الماء.

(١٧)- السراء: شجر يؤخذ منه لصنع القسي، مسحل: حمار الوحش، لسّ: الأخذ بمقدم الفم، الغمير: العشب، جحافله: الشفاه للحمار.

(١٨)- نختله: نخادعه، نصاوله: نجاهره.

(١٩)- عراة: في أرض عراء، يزاولنا: يدافعنا وندافعه.

(٢٠)- محبوك: شديد، ضماء: يابسة قليلة اللحم.

(٢١)- الشياه: شبه إناث حمار الوحش بالبقر الوحشي، شؤبوب: دفقة من المطر. يحفش: يكنس، الأكم: جمع أكمة.

(٢٢)- إلفه: أنثاه،، يدمي نساه وفائله: عرقان، خصهما لحذق الوليد بالتصويب إلى حمار الوحش.

(٢٣)- أرساغه وعوامله: كناية عن قوائمه المخضبة بالدم.

(٢٤)- ذي جدد: ظهره مخطط، ذبّ الرياد: كثير التجول.

(٢٥)- مطّرد: مشرد، حلائله: إناثه، وجرة وذي قار: مكانان.

(٢٦)- سراته: ظهره، لبانه: صدره، لهق: أبيض.

(٢٧)- ليلة شهباء: تهب فيها رياح شديدة، تسفعه: تلفحه وترميه، حاصب: تقذف بالحصى، ذات أشعان: تفرق ما تناثر من أوراق الشجر.

(٢٨)- أهوى له: انقض عليه، أكلبه: كلابه، عاري الأشاجع: عاري مكان اتصال الأصابع.

(٢٩)- محتلف الصيد: كثير الصيد، هباش: كثير الهبش (الكسب).

(٣٠)- غضف: صفة لكلاب الصيد، والأغضف: الناعم وذو أذنين مسترخيتين.

(٣١)- النفر: العدو، أشلى: دعا كلابه للصيد، غضفا: يعتي الكلاب، ضار: مدربة على الصيد.

(٣٢)- محمية: محافظة بدل أن يفرّ أمام الكلاب، مثلما يكر المحامي خشية العار.

(٣٣)- الروق: قرن الثور، المشاعب: النجار الذي يشعب قداح الميسر.

(٣٤)- أقصده: رماه، ذات ثغر: طعنة عميقة- نعّار: ذات صوت.

(٣٥)- الإسوار: الرامي الحاذق.

(٣٦)- قضى لبانته: حاجته. الكوكب الدري: اللامع، منصلتاً: مسرعاً، التقريب والإحضار: ضربان من الجري.

(٣٧)- ذات الصفا: الأفعى.

(٣٨)- غِبّاً: كل يوم، ظاهرة: عند الظهر (منتصف النهار).

(٣٩)- جنة: استتار.

(٤٠)- أثل المال: زكاه، مفاقره: وجوه الفقر، أو جمع فقر.

(٤١)- غرابها: حدها، مذكرة: صارمة، باترة: قاطعة.

(٤٢)- فاقرة: تقطع الفقرات.

(٤٣)- فتاة الحي: زرقاء اليمامة، شِراع: مجتمع، الثمد: الماء القليل.

(٤٤)- النيق: الجبل، مثل الزجاجة: عين صافية، يقصد عين الزرقاء.

(٤٥)- فقدِ: فحسب.

(٤٦)- حلّاها: أبعدها، ذي الأراكة: موضع، أخو الخضر: من قبيلة الخضر، النواحز: أصول أعناق الإبل.

(٤٧)- قليل التلاد: لا يملك أرثاً، تارز: يبس.

(٤٨)- زرق: كناية عن الأسهم الحادة، الصفراء: القوس المصنوعة من خشب النبع، الجلائز: ما يُلف على القوس ليشدها.

(٤٩)- الضالة: نوع من الشجر، شذب: أغصان فرعية.

(٥٠)- غيل: شجر ملتف، متلاحز: مستتر بالأغصان.

(٥١)- ينجو: يقطع، بارز: معرض للشمس.

(٥٢)- أنحى إليها: قصدها، ذات حد: الفأس، العضاه: نوع من الشجر، مشارز: شرس (حاد وقاطع).

(٥٣)- مظعها: عرضها للشمس، غامز: مرن.

(٥٤)- الثقاف: آلة لتقويم الأغصان، الطريدة: آلة لقشر وتشذيب الأغصان. الشَّموس: الفرس الصعبة، المهامز: جمع مهماز ينخس به الدّابة.

(٥٥)- ذاق: جذبها ليختبرها، أن يغرس السهم: أي يصيب يد الرامي.

(٥٦)- أنبض: جذب وترها.

(٥٧)- النواقز: القفزات الطويلة للظبي، نقز: صوت قفزات الظبي.

(٥٨)- تميره: تذيبه، خوازن: نساء يخزنّه، كوانز: تكنزه.

(٥٩)- الأنداء: جمع ندى، حبير: ثوب حريري، معاوز: ثياب بالية.

(٦٠)- تشتريها: بمعنى تبيعها، التلاد: المال القديم. الحرائز: التي تحرز فلا تباع.

(٦١)- إزار شرعبي: ثوب جيد، السيراء: ثياب مخططة، أواق: أوزان واحدتها أوقية.

(٦٢)- من الكيري: يقصد الذهب الأحمر، يشبهه بالجمر في فرن الخباز.

(٦٣)- بردان: ثوبان، خال: مكان الصنع، مقروظ: جلد ماعز مدبوغ.

(٦٤)- لاهز: دافع مانع.

(٦٥)- حزّاز: قاطع، حامز: ممض ألم شديد.

المصادر

(١)- موسوعة الشعر العربي الإصدار الثالث، دبي.

(٢)- شرح ديوان امرئ القيس، دار الفكر للجميع، بيروت ١٩٩٨م.

(٣)- شـرح ديوان زهير ابن أبي سـلمى، دار الفكر للجميع، دار القاموس، بيروت، ط١، ١٩٩٨، شرح وتحقيق: د. أحمد طلعت.

(٤)- ديوان النابغة الذبياني، دار صادر، دار بيروت، ط١٩٩٣، شرح وتحقيق: كرم البستاني.

الرّواية السّورية المعاصرة

قضايا ومواقف وانتماءات (٢٠١١- ٢٠١٧م)

حنان أحمد النجار

لم تعد الرّواية في الألفية الثّالثة مجرد نموذج فني سردي حكائي. ولم تعد وظيفتها جمالية فنية أدبية فحسب، بل إنّ التّوسع في مدارس الرّواية وتجاوز مسألة القوالب الجاهزة والتّجارب والمجازفات الحديثة، جعلتها بديلاً في بعض الأحيان عن كتب علم الاجتماع والتّاريخ.

سنتطرّق من خلال بحثنا المتواضع هذا للحديث عن الرّواية السّورية المعاصرة، والقضايا التي عالجها الرّوائيون من خلال رواياتهم، ناسجين بإبداعهم الأدبي سجلات من التّاريخ الثّقافي الحافل والزّاخر بالفن والأدب وبالحقائق، والموضوعات المختلفة التي تمسّ الإنسان وما يحيط به وحياته عامة.

وذلك وفق المنهج الاجتماعي في النّقد الأدبي، الذي هو «أحد أهم المناهج النّقدية الأدبية التي تُعوّل على الدّور الذي يقوم به الأدباء؛ أي ركّز على وظيفة الأدب في خدمة المجتمع والارتقاء به...»(١).

فالأدب تمثيل للحياة على المستوى الاجتماعي، وتعبير عن الواقع. والمجتمع بأبنيته ونُظمه وتحولاته هو المنتج الفعلي للأعمال الأدبية والفنية، التي هي لسان المجتمع والمعبّر عن الحياة؛ فالحياة هي مادة الأدب منها يستقي موضوعاته ويغترف أفكاره وتصوراته،

وهو كذلك يتّجه بخطابه إليها، ولم تخلّد الأعمال الأدبية بأنواعها وتتّسم بالعظمة والدّيمومة إلّا لأنّها خدمت الحياة، وعبّرت عنها وصوّرت هموم الإنسان ومشكلاته فيها...

وفي تطوّر لاحق انتقلت الرّواية إلى عالم أرحب وأوسع، إذ اتخذت من الإنسان مادتها، ورسمت الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها مابين الرّيف والمدينة وطبيعة العلاقات النّاظمة للمشهد... وتأثّرت الكتابات الرّوائية بعصر العولمة وثورة الاتصالات.

والرّواية لا تحتمل الغموض في نصها وذلك لطولها، فالغموض الطّويل يرهق القارئ ويشعره بالعجز الفهم على خلاف القصة القصيرة والشّعر المحدودين في طول النّص وأبعاده؛ فالرّوائي إذا أراد أن يقدم عملاً متطوّراً عليه أن يطوّر طموحه بنقل روايته من عالمه الصّغير إلى العالم الكبير؛ فالأدب في النّهاية لكل إنسان.

الرّواية السّورية المعاصرة

على الرّغم من أنّ الرّواية السّورية كانت سبّاقة في نهوضها، وقد تأسست على يد روائيين أوائل، إلّا أنّه سرعان ما انحسر دورها وتراجعت لعدّة أسباب وظروف سياسية واجتماعية وثقافية، وبقيت الرّواية بالنّسبة إلى المجتمع فنّاً دخيلاً عليه؛ بسبب التصاق الإنسان العربي عموماً بالشّعر عبر الأزمنة والعقود، ما أدى إلى تأخر تقدم الرّواية[٢].

فقد كان للرواية السّورية حضور مهم على الصّعيد العربي، ومرّت بمراحل تألّق ومراحل تراجع، فصعدت أسماء وهبطت أخرى، وتنوعت أساليب السّرد وفق تطور عالمي لفن الرّواية؛ إذ انطلقت من عقالها المحلي إلى رحاب العالم المعاصر الأوسع والأشمل، وتقديمه بعاداته وتقاليده وفنونه ولهجاته المتعددة، وانطلقت فئة من الرّواة السّوريين في عصر العولمة إلى رحاب الخيال العلمي، كما تجلّى ذلك في روايتي «المستقبل» و«مَنْ أنا؟ مَنْ أكون؟» للأديبة لينا كيلاني[٣].

ومؤخراً تابع المجتمع السّوري دراسة الرّواية وكتابتها باهتمام إلى درجة بدأت فيها الرواية السورية تنافسُ الشعر، وهذه نقطةٌ في مصلحة الروائي وعليه أن يستغلّها في ظل التّطور التّكنولوجي الذي أدّى إلى انحسار التّعامل مع الكتاب الورقي، وهذا يعدّ فرصة لإنقاذ الأدب الورقي، وللرفع من شأن الرّواية وذلك باستغلال عامل الوعي الذي بدا يتجلّى لدى المجتمع السّوري تجليّاً صحيحاً، وبالدّعم الكافي من المؤسسات الحكومية، وبنشر وعي القراءة بالنّسبة إلى المؤسسات التّعليمية...

نجد الكتابة الرّوائية العربية المعاصـرة تشـهد انفجاراً في المنتج، وتنوعاً في اتجاهات الكتابة، وتنوّعاً في الموضوعات الرّوائية المعبّرة عن الهويات الفرعية لأقاليم الوطن العربي الثّقافية أيضاً[٤].

وإنَّ الأعمال الرّوائية السّـورية المعاصـرة علـى مختلف توجّهاتهـا وانتماءاتها الفكرية والعقائديـة جاءت جـزءاً لا يتجزّأ مـن الأدب العربي عامة، ولاسـيّما في معالجة قضـية محاربة الاسـتعمار والقضية الفلسطينية والاشتراكية، وقضايا الفقر والأمّية ومحاربة الجهل وغيرها.

فقد انعكسـت سمات كل عصر على فنونه، إذ تأثّر السّرد بعصر الأيديولوجيا في القرن التّاسع عشـر، وعصر ثورة المعلومات والاتصـالات في القرن العشرين، وتقارب الفنون... وقد اسـتوعب السّـرد تلك المتغيرات لتحتل الأفكار منزلة أكبر من الأشـخاص، ولتتقارب المواقـف التي تقوم عليها نظرية الأنواع الأدبيـة من الموقف الغنائي والملحمي والدّرامي، فلم يَعُد النّوع الأدبي أسـير تلك الصّـرامة والصّـفاء النّوعي، بل التّفرقة بين أشكال النّوع الفني الواحد. ومن هنا عَبَرَ السّـرد من درجة الصّفاء والصّرامة النّوعية إلى إلغاء الحدود ثم الموازنة الفنية؛ وفيها مرونة التّداخل، والامتزاج، وتطوّر النّظرة إلى الحدود الفاصلة مع الاتّساع الهائل في حجم الجمهور المتلقي ونوعياته ورغباته، وولادة أنواع، واستحداث أخرى أو تطويرها[٥].

ونلاحظ تعدد الأصـوات الرّوائيـة، التي بتعددها تعددت الرّؤى المختلفة لكلّ موضـوع يعالج من خلال النّمط الإبداعي لكاتبه. فالإبداع الرّوائي تَبِعَ ثقافة الكاتب نفسه والمؤثرات النّفسـية والاجتماعية والبيئية، فكان ذلك سبباً لغياب المتخيّل الصّرف عن معظم الرّوايات إذ إنّنا نرى توليد النّص من خلال الذّات وتجسيدها ببطولات مشتهاة.

فقد واكبت الرّواية السّـورية التّطور المجتمعي والفكر الثّقافي والسّياسـي والاقتصادي، فانطلقـت مـن عقال الاتّكاء على التّاريخ الذي كان بداية المدخل للفن الرّوائي بشـكل عام، والنّهل من الحياة الرّيفية؛ فكانت مادة دسمة في مرحلة التّحديث والصّراع الطبقي...

وقد «غدت نظرية الالتزام من المفاهيم الأساسـية التي تحكم تطوّر الأدب والفن بشـكل عام. وقطع كثير من الأدباء شوطاً كبيراً في تفاعلهم مع الواقع الثّقافي والسّياسي والاجتماعي والاقتصادي في بلادهم...»[٦].

فانعكس الواقع وكانت تجلياته في الأدب واضـحة، بأسـاليب روائيـة متنوعة بتنوع ذوق وإبداع وابتكار الرّوائيين، من أمثال:

داود أبو شقرة في رواياته: «**سليمان الحلبي (العين والمخرز)**»، و«**جسر اللّوا**»،

وحسين عبد الكريم، في رواياته: «**أنوثة بالعامية لا تتلعثم بالفصحى**»، و«**شجرة التّوت**»، و«**الطّاحونة**»، و«**البساتين**»، و«**النّبع**».

عبـد الغني ملّـوك كتب في الرّواية: «**أواخر الأيام**»، و«**السّوسن البـريّ**»، و«**أحلام الذّئاب**»، و«**مجامر الرّوث**»، و«**الحب في زمن التّحوّلات المدهشة**».

وأيمن الحسن، وله: «**محاولة في رصد ما حدث**»، و«**العودة ظافراً**»، و«**زهرة الشّغف، بياض مكسور**»، و«**أبعد من نهار**».

وأنيسة عبّود، التي حازت جائزة الرّواية العربية من المجلس الأعلى للثقافة في مصر عن رواية «**النّعنع البريّ**»، ولها أيضـاً روايات: «**شلك البنت، (خرز الأيام)**»، و«**باب الحيرة**»، و«**ركام الزّمن ركام امرأة**»، و«**حرير أسود**»، و«**قبل الأبد برصاصة**».

وطاهر عجيب: له رواية «**الأمانوس**»، التي صدرت عام (٢٠١٣م) عن اتّحاد الكتّاب العرب؛ يرصـد من خلالها ظروف وإرهاصـات ولادة حزب البعث العربي الاشتراكي في السّابع من نيسـان عام (١٩٤٧م)، مسـلّطاً الضّـوء على محطّات ومنعطفات مهمة مرّت بها البلاد قبل ميلاد الحزب، ومقاومة الاحتلال الفرنسـي، والاسـتقلال، والـرّوح الإيجابية التي تحلّى بها المجتمع السّوري بكلّ مكوناته في تلك المرحلة.

وغيرهـم من الرّوائيين أمثال **عبد العزيز الموسى** في روايته: «**جرجرة**»، **ومحمد رضوان** في روايته: «**زائر الليل**»، **وإبراهيم الخولي** في روايته: «**الهاربة من ظلّها**».

واتّسعت بذلك **القضايا** التي صوّرتها الرّوايات السّورية، على أنّه لا يوجد وصفات جاهزة للعمل الإبداعي الذي يتّصـف بكسـر قوالب النّقد والانفلات بعيداً عـن كل إطار يؤطّر به. فقد تعتمد بعض الأعمال الرّوائية على الجسد للتسويق أو على الذّاتية الغارقة في الأنا مثل قصص الحب الشّخصية. كما جاء في رواية «**أنوثة بالعامية لا تتلعثم بالفصحى**»: «**التّحية والتّقدير لفخامتك يا شدّادة، لأنّك أكّدت لعيون النّاس أنّني رجلٌ وعاشق وقدّ الحمل، وأنجبُ حيـاةً وأولاداً... وأتقـدّم لـك بالشّكر، لأنّـك اعترفتِ بي زوجـاً وعاشقاً جـوّالاً!! أشتاق لمساء جسدك النّظيف، العفيف، وأشتاق لصباحك (المدلعن) بقبلتين على الوجنتين...**».

والصّراع النّفسي الذي دار في أرجاء رواية «**جرجرة**»، صراع الرّجل والمرأة: «**كشرقي أذمّك، الشّرقي لا يراك إلّا زوجة، ويرشح أول ما يرشح نفسه لهذه المهمة التي يتفضّل بها ويتوجب أن تعقدي كفّيك على صدرك، وتنتظري ملاحظاته التي تلفك من كل الجهات. وعليك سواء صدقت أم لا أن تتقبّلي ما يُملي عليكِ من انتصارات جلال الذّكورة المدعّمة بمزامير أرضية وسماوية، تتقبّلي وتتسبّحي. أليس هو المتفضّل المنعم الواهب الذّكي وأشياء أخرى!**»[٧]؛ فنظرة الرّجل للمرأة تتجلى على هذا الحد من الرأي أو ما قابله، وهي ترى أنّ ما بداخلها أقوى مما يقال عنها من ضعف، ومخالف لما يُؤول عن شخصيتها: «**عندما لا يعجبني الحال، وغالباً لا يعجبني، أتحوّل لمخلوقة شرسة، وأتسلّح بضعفي مرّة وأتسلّح بشهيات الرّجال المفضوحة مرة أخرى لأتجبّر وأتسلّط على هواي. والنّاس بذاتها تتبرّع لي بالأعذار، صارت معي أكثر من مرة، هل أنا فعلاً ضعيفة وخائفة ومتسلّطة؟**»[٨]. ويعاود الرّوائي بهواجس شخصيته التفكير بشأنها مقلباً رأيها وهو غير قادر على الاعتراف به، أو الوصول إلى موقف متّزن وثابت: «**لِمَ لا تريد أن تصدّق أن رفيف النّائمة الآن على المقعد ليست غير امرأة لا أكثر ولا أقل، امرأة قد تشفق عليها، تحبّها، تكرهها، تتفانى من أجلها، هذا موضوع مختلف، لكنّها امرأة...**»[٩].

ويظلّ هذا الصّراع قائماً، لا ينصف طرفاً، ولا ينتهي بمنتصر، فكلا الطرفين ينتصر لقضيته ووجوده وكأنّما يحارب الآخر، وينتقم منه: «**الغموض وعدم الفهم يبدو كأنّه جزء من حالة آسرة تفضي للتسلّط، وهو ما تفعله المرأة مع زوج منهك، خاصة إذا هي جميلة، تنهكه وتذلّه على الآخر دون شفقة، لا ترتوي، تنتقم من أدوار بيولوجية عميقة مرّت بها نساء الدّنيا وليس من وضعها الخاص فقط. وهو ما يحصل أيضاً لو تسلّطت أقلّية على أكثرية، لا ينفد مخزون لؤمها أبداً**»[١٠].

ونجد أيضاً الصّراع القائم بين الرّجولة والأنوثة، بين الثبات على المبادئ أو الاستسلام لغيرها، حتى في العاطفة... كما تطرّقت لذلك الرّوائية أنيسة عبود في روايتها: «**شك البنت، خرز الأيام**»: «**عندما يعبر قلبي خلفه وتنتابني رغبة في البكاء لكنّي أخجل من عيني أمي التي حاولت أن تربيني على طريقتها... لا يجوز البكاء على الرّجال العابرين**»[١١].

فحتى صديقتها توافق أمها الرأيَ: «**قالت رامية ثم مشت خطوة إلى الأمام وهي تحضن دفتر المحاضرات (لماذا تظنّ الفتاة أنّ العالم ينتهي عند انتهاء علاقة؟ العالم ليس رجلاً فقط)...**»[١٢].

إنّ الرّواية في معظم المحافظات السّورية لم تتمكن من الخروج عن البيئة، وقد تدور في نطاق ضـيّق من البيئة قد لا يخصّ سـوى الرّوائي، فتكون الرّواية عبارة عن سيرة ذاتية، وإن أتت على إمكانات مهمة لكن ظلّت الرّواية في نطاق البيئة...

يصـف أيمن الحسن مكان وسـاحة روايته «أبعد من نهار» وأحوال أهلها، وقصص الحب عندما كان صـغيراً: «**هنا في الزفتية رفاقي كثيرون وأنا سعيد بهم. لم ينسَ أحد منهم بيته، أو أرضه هناك... فالجولان عندهم أجمل بقاع الأرض، ماؤه ألذّ وأطيب ماء في الدّنيا، وهواؤه أنعش هواء**»(١٣).

ويبدو لنا مضـمون الرّواية، مجموعة قصص وحكايات تدور في الزّفتية؛ التقطها الكاتب بمهارة ووضـعها بين حربين، إذ تبدأ الرّواية من اليوم الأول الذي تحررت فيه القنيطرة ورفع العلم السّـوري، والعودة إلى زمـن الحرب والهزيمة والانكسـارات المتوالية، إلى زمن حرب تشرين والانتصار الكبير على عدوّ شرس لا تردعه أيّ قيم...

فكانت الرّواية في العموم، نموذجَ سـردٍ تاريخي، يتابع مجريات الأحداث ومصـير البشر بين حربين...

مواقف الروائيين في أعمالهم

١- موقف الثّبات مقابل الاستسلام:

الأديـب لا ينفصـل عن الطّبقة التي ينتمي إليها، وهو يريـد أن يعبّر عن همومه ونظرته للمجتمع وتمسّـكه بأرضه ومواقفه. مثل تلك الذّكريات التي دوّنها الرّوائي أيمن الحسن وهي تختلط بسـيرة جيرانه النّازحين. فيغوص في خضمّها ضمن جملة قضايا وتفاصيل إنسانية ومجتمعية مؤثّرة، ويشـرح أوضـاع النّاس في (الزّفتية) روائياً. فينثرها في صفحات الرّواية، مجسّـداً مواقف الثّبات التي يضج بها الجسد والقلب السّوري، وإن أومضت من بعيد مواقف استسلام تقابل مواقف الثّبات، إلّا أنّه ليس الاستلام بالإرادة، وما هو إلّا أقدار قاسية أجبرتهم على الرّحيل، وترك بيوتهم لحينٍ من الوقت.

«**لقد تركوا أشجار الزّيتون، والتّين، والتّفاح، والرّمان، والتّوت، والكرمة بلا سقاية، بقراتهم لم يُعدّوا لها المعالف كما اعتادوا... قطعان أغنامهم... تبحث عن رعاتها حتى الآن، دجاجاتهم داخل الأقنان الموصدة، وأصص حبقهم عند مداخل البيوت، يخنقها الإهمال**»(١٤).

مضوا مرغمين على ذلك؛ ورحيلهم لم يكن رحيلاً عابراً؛ كان يحمل أوجاعهم، ينثر آلامهم ومرار العذاب خلفهم في الطّريق: «**صراخ الأطفال والنّساء، والشّيوخ يملأ الطّرقات، والكهوف، والأودية في كل مكان، وهم يمضون بحزن، وقلق عميقين. ألقوا نظراتهم إلى الخلف، ولم يتوقّعوا أنّها النّظرات الأخيرة صوب أرضهم التي أحبّوها، أكلوا من خيراتها، شربوا من مائها، وتنسّموا هواءها العليل، أرضهم التي ولدوا عليها، وتمنّوا أن يموتوا فيها، ليُدفنوا داخل حضنها الحميم، فتنعم أجسادهم بالسّكينة والسّلام...**»(١٥).

لكن لم يخبُ الصّبر في نفوسهم، ولم تنطفئ عقيدة الإيمان بالوطن والأرض؛ التي أصبحت أجسادهم جزءاً منها كأرواحهم المعلّقة في كل تفصيل من تفاصيل بيوتهم وحياتهم هناك: «**في الزّفتية ينكسر الضّياء... هناك بنوا بيوتهم، رابطين أعصابهم مع عصب الأرض، يزرعونها، ويسقونها، كي تهدر الحياة عميقاً في الجذور، بعدما ضخّوا نسغ عرقهم في أوردتها، ها هم يتهجّون أسماء قراهم ومدنهم مع كل صلاة، آملين الرّجوع، مطلع كل صباح...**»(١٦).

الأمل عاد إلى قلوبهم، يشعّ فيها العزيمةَ والإرادة على الحياة: «**كانت الرّيح تعوي في صخبٍ بين البيوت المخرّبة، كأنّها أمٌّ فُجعت بأولادها، فاستند الشّيخ إلى جدار مهدوم، ثم مسح وجهه، يزيل عنه غبار الجريمة، مردِفاً، في حكمة بليغة: ينتصر المعتدون بعض الأحيان، ويسود الظّلام، فترتفع راية المغتصب. لكن هناك دائماً بصيص أمل**»(١٧). أمل البقاء وأمل النّصر في نفوس أصحاب الحق والأرض باقٍ لا يزول مهما عصفت به النّوازل...

«**الشّجرة الوحيدة الجرداء، تقاوم متشبثة بأرضها... ظلّت منتصبة تؤكّد حكمتها الخالدة: من أراد العيش فعليه الصّمود مهما قست الظّروف**»(١٨).

وما كان بالأمس سيعود وكأن شيئاً لم يكن: «**يقترب حازم من الياسمينة اليابسة ثم يسكب الماء فيراه يغور في الأرض: الياسمينة عطشانة كثير يمه!.**

- الأرض كلها عطشانة يا حازم.

ينظر حوله إلى الأراضي الواسعة: ومين بيقدر يروي هذه الأرض كلها؟

- ناسها وأهلها وصحابها يا بني»(١٩).

أهلها الذين لم يتخلوا عنها يوماً، وتمسّكوا بها ولم تنل من عزيمتهم ضغوط المعتدين: «**السيدة وداد ناصيف ظلّت في مدينة القنيطرة، ولم تغادرها، طوال فترة الاحتلال الإسرائيلي**

لذلك نسميها أم القنيطرة تتقدّم للكلام: أنا مصرّة على البقاء هنا. ولن أترك القنيطرة أبداً... من يحبني يأتِ إلي»[٢٠].

فكانت صورة المرأةَ الأم جليّة مثل الشمس، ساطعة بقوة النور، تحمل قضية أرضها بشجاعة وإرادة لا تُقهر ولا تنحني أمام أي تحدٍّ يواجهها: «**ويعاود أحد الصّحفيين الأجانب التّوجه إلى أم القنيطرة: سيدة وداد: لماذا لم تتعلمي العبرية، مع أنّك بقيتِ تحت الاحتلال سبع سنوات؟**

- لأنّني متأكدة أنّ الإسرائيليين سوف يرحلون»[٢١].

مبيّناً أنّ هؤلاء، الذين نزحوا، عاشوا ظروفاً اقتصادية واجتماعية بالغة الرّداءة، فبقيت أحلامهم هناك؛ حيث بيوتهم ومزارعهم وذكرياتهم المجهضة وتقاليدهم التليدة.

إنّ الأرض قطعة من القلب، فيها وُلد الإنسان وعاش وكبر، فلا حياة من دون أرض «**شايف ميشيل كأنن راجعين على بيوتهن ليسكنوها فوراً. يرد عليه زميله حاملاً الكاميرا: الأرض غالية، ولا تنسَ يا موفّق صار لهم سبع سنين منتظرين هاللحظة...»[٢٢].**

ويصور إبراهيم الخولي رحيل البطلة إلى خارج البلاد... ليس تخلّياً عن الأرض، إنّما استسلاماً لظروفها الاجتماعية والنّفسية. فزوجها «**أبَى الرّحيل عنها باكراً ساعة وصول أخيه قادماً من مدينة البرد القاسي كحجارتها الصّلدة السّوداء ليدعها تعاني مع وحشتها،كأرملة، عذاب الوحدة والتّرمّل. فخبت أنفاسه مع الظّهيرة...**

(وها هي) قد مضى عامان على اغترابها خارج البلاد إثر رحيل زوجها ذي الشّفة المشقوقة عن الدّنيا...»[٢٣].

٢- الشّهادة والتّضحية مقابل الهزيمة:

الشّهادة قيمة مثلى تفوق القيم جميعها، وهي بمعناها العام (الوفاء بالمعروف)، والشّهيد هو من تمثّل أسمى قيم التّضحية والفداء والعطاء، وهو من بذل دمه رخيصاً فداء لوطنه، وآثر كرامة الوطن وحريته على حياته. ألم يقل الشّاعر في الشّهادة والتّضحية[٢٤].

قد عرَفنا مهرَكِ الغالي فَلمْ
نُرخِصِ المَهْرَ ولَمْ نحتَسِبِ

للشــهيد مكانة عظيمة في الدّنيا والآخرة، فبتمثّله القداســة واكتســابه المنزلة الرّفيعة والمكانة الســامية في الدّنيا، ينال الدّرجات العُليا في الآخرة، ﴿**وَلاَ تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ اللّهِ أَمْوَاتاً بَلْ أَحْيَاء عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾، (آل عمران١٦٩).

وقد برز إيمان الروائيين السّــوريين، بقضــايا وقيم المجتمع، إذ نجد، على سبيل المثال، الرّوائي أيمن الحســن قد صوّر قصــص الألم والوجع البشري، وكيف جاءت مواقف الشّهادة حبّاً وتعلّقاً بالوطن وتمسّــكاً بالأرض: «**على طريق النّزوح، أصرّ أبو حسين على البقاء، وعدم المسير مع الآخرين. وإذ أخذ طريقه بالرّجوع إلى مدينة القنيطرة، صوّب إليه أحد الجنود الإسرائيليين رصاص رشاشه، فسقط، مضرّجاً بدمه، من أعلى التّلة إلى أسفلها، على مرأى من الجميع...**»[٢٥].

تلك الأرض التي هي من حقهم لا من حق أحد سواهم:

وأرقْنَاهــا دِمـــاءً حـــرّةً
فاغْرفِي مَا شِئتِ مِنْها واشْربِي!
هـــذهِ تُربتُنـا لــنْ تــزْدَهِي
بِســوانا مِـــنْ حُـمـاةٍ نُـــدبِ[٢٦]

«**بدا السّهل المحيط بمدينة القنيطرة أحمر، تملؤه شقائق النّعمان، فأسرَّ لنفسه: كأنّ الأرض، عندما يتغلغل فيها دم الشّهداء، تزداد فتنة، وكأنّنا من خلال هذه الدّورة، من التّراب وإليه، نعاود تجديد الحياة**»[٢٧].

فالحياة بهم وبفضل تضحياتهم تبقى قائمة مشرّفة، فهم لا يموتون، يستشهدون ويبثّون لنا من أرواحهم ضياء تحيا به النّفوس والأوطان «**كانت عيناه تتوهجان بريقاً أخّاذاً، فأقرأ فيهما القوة، والتّصميم الواثق، كلّما حدَّث أمّه عن الفدائيين، تقاطعه: بس الفدائيين بيموتوا يامهران!**

- لا يما: يستشهدوا آا. بس يموتوا لاا...»[٢٨].

وهذه القيمة السّــامية، هي غاية أبناء الوطن المدافعين عنه، يســعون إليها بشرف وعزة وكرامــة: «**لقد كان جنودنا الأبطال يتسابقون إلى مكامن الخطر بلا خوف، وكيف أنسى صور الجرحى الّذين ظلّوا يقاتلون رغم دمائهم النّازفة؟ إنّ صورهم لتنحفر في ذاكرتي، لا أستطيع نسيانها...**»[٢٩].

فدماء الشّهداء لا تذهب سدىً، ورحيلهم شهادة مقدّسة، وأثر باقٍ لا يزول.

والتّضحية تتجلى في الإنسـانية، فهذه غريزة تسير في أرواح وضمائر وقلوب السّوريين، يتبادلون العون، وفعل الخير، ويسـند بعضـهم بعضاً، لا يردّ أحدهم الآخر، ولاسيّما في زمن الحرب الكونية التي اجتاحت بلد الياسمين محاولة سرقة عطره ونوره الأبيض الأخّاذ، لكنهم لم ولن يستسـلموا إزاءها: «**إذا احتاج زوجها دماً ولم نستطع تأمينه، وهو نفس زمرتك، فهل تتبرّعين له بدمك؟**

أجابت بعد صمت قليل: نعم... له ولأي محتاج»[٣٠].

تبقى التّضحية سبيلاً للنجاة والخلاص من المصاعب والمصائب، ودليل حضارة وتعايش بين أبناء الوطن.

وغير ذلك من وجوه التّضـحية التي تجلّت بصـور من الواقع، جسّـدها الرّوائي بمواقف مختلفة، على مستوى المجتمع، ومستوى الأسرة على حد سواء، فها هو الأب والزّوج يقدم كلّ ما بوسعه، لأجل عائلته، ولأجل تأمين عيشهم وقوتهم، تحت أيّ ظرف كان:

«**لا سيّما أنّ زوجها ذا الشّفة المشقوقة خرج باكراً على أمل استبدال أسطوانة الغاز من المركز. ويكفيه من الغنيمة العودة إلى بيته بسلام هرباً من غبار الموت المنتشر.... زوجها الأستاذ الذي لم يملك يوماً سلاحاً أو يحمل أي سلاح فجلّ همه كأغلب النّاس كان تأمين قوت أطفاله وعياله في هذه الأيام الجليدية الجرداء... على أمل العودة لزوجته وأطفاله كما يخرج كثيرٌ من النّاس من بيوتهم وهم يأملون ويدعون ويرجون العودة سالمين فقط ولا شيء آخر...**»[٣١].

وتبقى قيم الشّـهادة أسمى من أن تُترّخُها الكتب، تسمو في سماء الوطن، وتترسّخ في وجدان الشـعوب، ويبقى جلالها بهاء وضـياء سـاطعاً ينير الكون، ويرسم النصـر، ويخطّ للأجيال قيم الشّرف والكرامة والإباء، لتحتفي بها وتتعلم وتقتبس من عظمتها حياة نضالية سامية وكريمة.

٣- قضايا الانتماء إلى الوطن مقابل اللا انتماء:

يمكننا القول إنّ الانتماء السّـوري هو الانتماء الأول والأهم الذي يجب أن نحمله، وندافع عنه بالعقل والسّـلاح، وكل ما اسـتطعنا من قـوة وأدوات، «**إنّ إرادة الشّعب لا يمكن أن تُقهر وإنّ الوطن فوق كل شيء، وعلينا أن نستمر بالإعداد لطرد العدو من كلّ شبر من أرضنا العربية المحتلة...**»[٣٢]، وذلك أنّ هدف الاسـتعمار اليوم هو تشتيت هذا المجتمع والإمعان

في تقسيمه ونشر الطّائفية والتّناقض الاقتصادي والنّفسي وكل ما يخطر في بالنا من تفتيت لكي تسهل عملية القضاء على العقل السّوري والجسد السّوري، ووضعه تحت الهيمنة اليهودية التي تطمح للسيطرة على المنطقة...

والتّضحية هي انعكاس للانتماء؛ انتماء للمجتمع، انتماء للأرض، انتماء للوطن، وانتماء للقضية: «**لطالما تخيّلت نفسي ضابطاً، كما تمنّى والدي قبل أن تبدأ الحرب، أن أتطوّع في الجيش، مع أنّي معفى من الخدمة الإلزامية؛ لأنّي وحيد، وخشية ألا يقبلوني سمّكت قاعدة حذاء القدم اليسرى، ورفّعت اليمنى؛ إذ كنت أشكو من قصر في رجلي اليسرى، يجعلني أعرج قليلاً، مما يشعرني بالتّعب نتيجة الوقوف الطّويل**»[٣٣].

فيغدو ارتباط الإنسان بأرضه ارتباطاً وثيقاً لا يتغير مع تغير الزمن، ويتحوّل قمم شوقٍ -لو بَعد عنها برهة- لكل ما يربطه بها هناك:

«**يمتشق طوله متوجّهاً نحو قريته: اشتقتلك، اشتقت لترابك، لعشبك الأخضر الطّري، لحجارك، لعقارب أرضك، وحيّاتك، وشجرات الزّيتون كمان**»[٣٤].

ولو سارت به الأقدار لغيّر ذلك، فإنّه لا ينساها ولا يبتعد وجدانه عنها، نابضاً بقلبه حبّاً وإيماناً، حتى ليشتهي الموت في أحضانها، وتحت طهارة ثراها:

«**لكنّها لن تستغرب إذا سمعت يوماً أنّ هذه العجوز الطّيبة أوصت أولادها أن يعودوا بها ولو رماداً ينثروه فوق ملاعب صباها وفوق الأرض التي بها أحبّت وأنجبت وعاشت -وآبائها وأجدادها من قبل- وفيها تستطيع تلمس تاريخ عائلتها محفوراً على هذه الصّخور، ونابضاً في قلوب الجيران والنّاس...**»[٣٥].

وليس بعيداً عن ذلك الإيمانُ بالمبادئ والعمل الحزبي والنّضالي الذي يسعى إلى الرقي بالمجتمع والوطن: «**انتسب أبي لحزب البعث العربي الاشتراكي، الذي آمن بمبادئه ومنطلقاته، والذي رشّحه ليكون أمين فرقة حزبه ثم رشّح ليكون أمين شعبة فيه، وأمي التي تركت أهلها وعشيرتها وحزبها كما يقولون وتزوّجت أبي المناضل، باعتبار أنّ كثيراً من المبادئ تجمعهما، ولم تعد تفكّر سوى برفاقها الحزبيين الذين يأتون كل أسبوع مع زوجاتهم... يسهرون ويناقشون قضايا الشّعب...**»[٣٦].

ويمكننا القول: إنّ الانتماء فطرة خلقت في النّفس البشرية، تغدو في ضمائرنا طبعاً، يسمو بنا لمراتب الإنسانية العالية، يغذيه وينميه إيماننا المغروس في قلوبنا وأرواحنا:

«يصعب أن نقول للأم أنت تحبين ولدك بقلبك أو بغريزتك، وهي تحبّ ولدها وحسب! كما نحب الوطن أحياناً وحسب، وإذا صح أنّ الأم محكومة بهرمون أمومي فماذا عن الأوطان؟»[٣٧].

ويظلّ الانتماء هو الهدف الأهم والأغلى على قلوب السّوريين، وهو الرّاية العالية التي لا بدّ من التّمسك بها مهما صعبت الظّروف...

فالدّور الحضاري لسورية لا يمكن أن ينتهي، وأكبر ضامن لهذا الدّور الحضاري التّاريخي هو الانتماء للأرض وللمجتمع... والقول بالإنسان المجتمع في جميع المراحل والعصور؛ لأنّ هذا المبدأ كان هو الضّامن ضد كلّ أساليب التّفتيت والانقسام التي حاولت أن تطال سورية، وباءت بالإخفاق.

***

وأخيراً الأدب نتاج الظّروف، وانعكاس للحياة بأبعادها كلّها، وثمرة من ثمرات هذه العوامل المختلفة، مما يجعل التّاريخ السّياسي والاجتماعي ضرورة حتمية لفهم الأدب، وتفسيره، والحكم عليه وعلى العلاقة الخلّاقة بين الوقائع الخارجية والأعمال الأدبية الإبداعية.

والأديب ذو صِلة وثيقة بمجتمعه، أدبه أداة من أدوات التّغيير والتّطوير والصّياغة الجديدة لما حوله، فقد عبّر الرّوائيون السّوريون عن قضاياهم بوضوح جليّ، وشاركوا في بناء المجتمع من خلال آرائهم الموسومة بالشّفافية والجرأة في تقديم الصّورة المطلوبة للرقي بالأدب والإنسان معاً، وأسهموا في تطوير وإصلاح مجتمعهم، وصياغة مشاعرهم ومشاعر النّاس وأحاسيسهم على نمط وأسلوب معينين بما يتناسب والوسط المحيط والمتلقي...

وتجلّت الشّخصيات في الرّواية مُجسّدة قصصاً واقعية مرّ بها المجتمع السّوري في مرحلة الحرب، فكان الرّوائيون السّوريون على قدر المسؤولية في نقل الوقائع وتصوير المعاناة التي عاشها النّاس، متجاوزين في بعض الأحيان القضايا الكبيرة إلى تفاصيل دقيقة تبيّن من خلالها آثار الظّروف القاسية التي طغت في السّنوات الأخيرة، وطالت أنيابها كثيراً من أهالي سورية ألماً وفقداناً.

وترّسخ تلك الشّخصيات قيم الشّهادة والتّضحية والمواقف المشرّفة التي خاضها أهلنا وجنودنا البواسل، في مواجهة المصاعب والتّحديات، التي يجب أن تظلّ قائمة في عقول

ونبض قلوب أجيالنا. وإن كان من القصر ما جاء به الأدب مقارنةً بما حملته الأيام العصيبة، التي مضت من أيامنا خلال مرحلة الحرب، فمهما قدّموا وقدّمنا لوطننا نظل في تقصير عن أداء حقّه وواجبه المقدس.

فالرّوائي يعكس الوضع القائم ويقدّم موقفه الفكري والفلسفي من هذا الوضع، فهو ليس ناقلاً حرفياً فحسب، إنّما هو ناقل وناقد ومبدع....

والقيمة الأدبية والفكرية التي تقدّمها الرّواية ليســت زخرفاً ولا ترفاً، بل حاجة ماسّة... فالإنسان لا يستطيع أن يقيم حضارة من دون أدب؛ إذ لا بدّ للحضارة من تكامل بين الحاجات المادية والرّوحية، والأدب وجه من وجوه هذه الحاجات الرّوحية...

وســتظلّ الرّواية السّــورية ثروة فكرية وتاريخية متميزة، تتناقلها الأجيــال فهماً وثقافةً وتترســخ في أذهان وعقول النّاشئة عن ماضي وحضارة وطنهم العريق سورية، وتطلعهم على مجريات العصــر كلّها آنذاك. فالرّاوي الذي يعيش في زمن الحدث ويعاصره، وقد يكون في مركــزه، لا يمكــن أن يبتعد عن المؤرخ؛ فهو لديه مواد أولية تُعدُّ مرجعاً له، تتراوح بين وقائع معيشــة أو ملموسة ومدركة مباشرة من جانبه، وهناك الرّوايات والمرويات والشّهود، ويضاف إليها مورد آخر له أهميته ودوره الحساس، وهو الإعلام الذي يدخل الحياة البشرية من أبواب لا يمكــن رفضــها. على أنّه ليس مطلوباً من الرّوائي أن يكــون مؤرخاً بما يتطلب التأريخ من صرامة وحدود، وهنا تكمن حساسية دوره في صوغ الوعي بالذات والعالم.

الهوامش

(١)- أ. د. القضــماني، رضــوان، و أ. د. إبراهيم، جودت: مبادئ النّقد ونظريــة الأدب، الجزء الأول (مبادئ النّقد)، منشــورات جامعة البعث كلية الآداب والعلوم الإنســانية، مديريــة الكتب والمطبوعات الجامعية، ١٩٩٨-١٩٩٩م، ص٩٦.

(٢)- خرتش، فيصل: الرّواية السّورية المعاصرة، صحيفة البيان، مؤسسة دبي للإعلام (١١/ شباط/ ٢٠٠٢م).

(٣)- الفرات: قراءة في الرّواية السّــورية والتّيارات السّردية الحديثة، صحيفة الفرات، العدد ٣٩٩١، مؤسسة الوحدة للصحافة والنّشر والتّوزيع، دير الزور، (١٤/ تموز/ ٢٠١٨م).

(٤)- عاصم، داليا: أحوال الرّواية وتقنيات الشّكل الرّوائي وأدب الاعتراف، مؤتمر الرّواية العربية السّادس في يومه الثّاني، صحيفة الشّرق الأوسط، القاهرة، ١٨ /آذار/ ٢٠١٥م، ص٦.

(٥)- المرجع السابق نفسه، ص٦.

(٦)- أ. د. القضماني، رضوان، وأ. د. إبراهيم، جودت: مبادئ النّقد ونظرية الأدب، الجزء الأول (مبادئ النّقد)، ص٩٨.

(٧)- الموسى، عبد العزيز: جرجرة، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١١م، ص١١١.

(٨)- المصدر السابق نفسه، ص١٣٥.

(٩)- المصدر السابق نفسه، ص١١٨.

(١٠)- المصدر السّابق نفسه، ص١١٤.

(١١)- عبود، أنيســة: شــك البنت (خرز الأيام)، وزارة الثّقافة، الهيئة العامة السّورية للكتاب، الطّبعة الأولى، دمشق، ٢٠١٥م، ص٨

(١٢)- المصدر السابق نفسه، ص١١.

(١٣)- الحسن، أيمن: أبعد من نهار (دفاتر الزّفتية)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠١١م، ص٩٠.

(١٤)- المصدر السّابق نفسه، ص١٩٩.

(١٥)- المصدر السابق نفسه، ص١٠٠.

(١٦)- المصدر السابق نفسه، ص١٦٠.

(١٧)- الحسن، أيمن: أبعد من نهار (دفاتر الزّفتية)، ص٣٥

(١٨)- المصدر السابق نفسه، ص٢٣٠.

(١٩)- المصدر السابق نفسه، ص٥٨.

(٢٠) المصدر السابق نفسه، ص٥٠.

(٢١)- المصدر السابق نفسه، ص٥٢ وص٥٣.

(٢٢)- المصدر السابق نفسه، ص١٤.

(٢٣)- الخولي، إبراهيم: الهاربة من ظلّها، وزارة الثّقافة، الهيئة العامة السّورية للكتاب، ٢٠١٦م، ص٢٥١ و٢٥٣.

(٢٤)- أبو ريشة، عمر: الدّيوان، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م، ص٤٣٧.

(٢٥)- الحسن، أيمن: أبعد من نهار (دفاتر الزّفتية)، ص٢٩.

(٢٦)- أبو ريشة، عمر: الدّيوان، ص٤٣٧.

(٢٧)- الحسن، أيمن: أبعد من نهار (دفاتر الزّفتية)، ص٧٩.

(٢٨)- المصدر السابق نفسه، ص١٦٩.

(٢٩)- المصدر السابق نفسه، ص٢٠٤.

(٣٠)- الخولي، إبراهيم: الهاربة من ظلّها، ص٢٢٨.

(٣١)- المصدر السابق نفسه، ص٤٤- ٢٢٤.

(٣٢)- الحسن، أيمن: أبعد من نهار (دفاتر الزّفتية)، ص٢٣٢.

(٣٣)- المصدر السابق نفسه، ص٢٠٣.

(٣٤)- المصدر السابق نفسه، ص٢٢٧.

(٣٥)- الخولي، إبراهيم: الهاربة من ظلّها، ص٩٠.

(٣٦)- عبود، أنيسة: شك البنت (خرز الأيام)، ص٥٧ و٥٩.

(٣٧)- الموسى، عبد العزيز: جرجرة، ص١٣٥.

أدب التحوُّل (1)
سقوط الجدار في أعمال مختارة من الأدب الألماني

نيكول لير
ترجمة وإعداد: أسامة محمد زين

يمثّل التحوُّل، بوصفه حدثاً تاريخياً فارقاً، واحداً من أهم موضوعات الأدب الألماني المعاصر. وقد كان لتاريخ صدور العمل الأدبي تأثير لا يستهان به في شكل هذا العمل وأسلوبه. فالبداية ساد فيها منحى يغلب عليه طابع ساخر، لتتبعها المقاربة الحنينيّة التمجيديّة، وصولاً إلى السرد الكلاسيكي في اتجاهاته المعاصرة. وسنعرض في هذه المقالة مستشهدين بالأمثلة كيف تغيّرت وجهات نظر الكتّاب، وشهادتهم الأدبية من وقائع التحوُّل.

***

حظي موضوعا التحوُّل والوحدة الألمانية بكمٍّ لا يحصى من السرديّات الأدبية وبكثير من الدراسات العلميّة. ولذلك فإنّه من المتعذر أن يقدِّم المرء إحاطة شاملة بهذا الموضوع، ولا سيّما أنه لا يوجد تعريف واضح ومحدد لما يطلق عليه الأدب التحوُّلي. فهل يتعلَّق الأمر بتلك النصوص التي كُتبت في عامي (١٩٨٩- ١٩٩٠م)؟ أو أنّ المقصود هنا بالمقام الأول تلك النصوص التي لم يكن من الممكن لها أن تبصر النور إلا بعد نهاية ألمانيا الشرقية؟ هل هم بصورة رئيسة كتّاب ألمان شرقيون تناولوا هذا الموضوع؟ وأي صلة ضمنيّة يجدها المرء في هذه النصوص مع الوقائع التاريخية، قبل وفي أثناء وبعد عام (١٩٨٩م)؟

إن تعريفاً واضحاً هو أمر عسير على الرغم من أن اعتبارات موضوعيّة تؤدي دوراً جوهرياً عند ضبط المصطلح، فعرض الأوضاع المتردّية التي أدّت إلى التحوُّل، والتعامل مع وقائع هذا

التحوُّل بذاتها وكذلك الأمر وصــف الحياة بعد التحوُّل، كان من شــأنه عادة أن يخدم بوصفه ســمات للتصنيف. وإحدى ســمات التصــنيف الأخرى هي بالطبع الأنواع الأدبية، فالأصداء الأدبية الأولى لســقوط الجدار موجودة في المقام الأول في ميدان الشــعر الوجداني، ومن ممثليــه البارزين فولكر بــراون Volker Braun، ودورس غرونباين Durs Grünbein. بيد أن النثــر قد غدا بمرور الوقت -وعلى وجه الخصــوص من ناحية الكمّ- النــوع الأدبي الأهم. أما العامل المتمثّل بأصــل الكاتب وســنّه فهو مما ينبغي أيضــاً عدم إهماله عند استعراض الاتجاهات المختلفة للاشتغال الأدبي بقضية التحوُّل.

الاتجاه الساخر

تـومـاس بـروسيـغ Thomas Brussig: «**أبطال مثلنا**» Helden wie wir

ينتمي توماس بروســيغ المولود في برلين الشــرقية عام (١٩٦٥م) إلى الجيل الذي عاش الحالــة الثورية وهو لم يزل بعدُ شــاباً. ارتقت روايته «أبطال مثلنا» الصــادرة عام (١٩٩٥م) بسرعة كبيرة إلى كتاب حظي باحترام كبير في الشرق والغرب، كتاب يقدم، كما يشي غلافه بالفعل، رواية غير مألوفة لسقوط الجدار:

يمثل الراوي الذاتي كلاوس أولتسشت شخصية البطل النقيض الذي يعيش طفولته بوصفه شخصاً لا منتمياً في بيت تُكبت فيه كل الغرائز الجنسية، فالأم مفتّشة صحّة أما الأب فرجل مخابرات. يعاني كلاوس خلال لعبه الباكر مع أقرانه من مشــكلةٍ في العضو... وترافقه هذه العقد النفسية حتى وقت الخدمة العسكرية، التي استقطبه فيها جهاز أمن الدولة (شتازي)[٢]. في أوهامه الجبروتية يحلم كلاوس بتســميته منقذاً للاشــتراكية وكبيراً لعملاء المخابرات، ولاســيّما بعدما أعفته زمرة دمه الفريدة مــن عمل رتيب في مراقبات عبثيّة للناس، ذلك أنه كان ملزماً أن يتبرّع بالدم لرئيس الدولة هونيكر Honecker.

حينما حضــر كلاوس في الرابع من تشــرين الثاني عام (١٩٨٩م) إلى ميدان ألكســندر Alexanderplatz في برلين كانت مســيرات الإثنين[٣] قد بلغت أوجها. وهناك يسمع كريستا ڤولف[٤] Christa Wolf تخاطب العامّة، لكنه يحســبها مدرّبة التزلج يوتّا مولر. ولكي يضــع حدّاً لهذا الخطاب، أو كما يقول الراوي نفسه: «هذا المثل المنفّر لمحاباة الاشتراكية» يعزم كلاوس أن يبلغ المنصّــة عبر نفق للمشــاة، غير أنه يصــاب حينما تدهمه عصا لافتة لأحد المتظاهرين بين ســاقيه. ثم كان من شــأن العملية الجراحية التي تلت ذلك أن أعطت ذلك

العضو ضخامة غير اعتيادية. وهكذا يرتقي كلاوس بعد أن اكتسب قوة الأنا ليغدو أخيراً بطل يوم التاسع من تشرين الثاني لعام (١٩٨٩م):

في الوقت الذي كان الناس المترقبون لفتح الحدود، كما كان قد أُعلِنَ في التلفاز، ينتظرون عند أحد المعابر الحدودية المغلقة، كان كلاوس يندفع نحو البوابة، ويفضّ معطفه بلا أيّ مواربة، فإذا بشرطة الحدود المدهوشين بمنظر عضوه العملاق يدعونه يمر وكأنهم قد نُوِّموا مغناطيسياً. وخلفه يندفع الشعب نحو الحرية. لقد سقط الجدار.

إنَّ هذه الرواية الساخرة واللاذعة لسقوط الجدار تنضوي ضمن قالب قصصي: مقابلة مع مندوب من صحيفة نيويورك تايمز، وهو الذي أراد أن يقف على حقيقة تمكّن كلاوس من فتح الجدار. إن هذا المطلع يخلق لدى القارئ تشويقاً أكيداً، هذا القارئ الذي وُضع في مطلع الرواية وجهاً لوجه مع العبارة المرفوضة «الشعب - يحطم -أسطورة -الجدار». أما نهاية الرواية، التي تُتَعمَّد فيها المغالطة التاريخية في تصوير سقوط الجدار، فتدحض مجدداً الدور الإيجابي لمواطني ألمانيا الشرقية: «فلينظر الألمان الشرقيون مجدداً إلى أنفسهم، قبل وبعد سقوط الجدار، فقبله كانوا سلبيين وبعده ظلوا كذلك -فأنّى لهم يوماً أن يهدموا الجدار. وبذلك تبدو نهاية الرواية متّفقة مع أوهام جنون العظمة للراوي الذاتي، التي ما فتئت تزداد وضوحاً، وإن كانت في الوقت نفسه قد أوهنتها بالمبالغة والسخرية.

ينتهج بروسِيغ أسلوب المغالاة اللغوية والتهكم لكي ينتقص من بلاغة التحوُّل. وبذلك فهو يجعل من قصّة نهاية ألمانيا الشرقية محلّاً للازدراء. وينصبُّ الاحتقار والاستهزاء في الرواية أيضاً على كريستا فولف، التي يُقتبس خطابها في ميدان ألكسندر يوم الرابع من تشرين الثاني لعام (١٩٨٩م) كاملاً ويعلّق عليه الراوي الذاتي بما يوافقه. إنهم يتظاهرون بأنهم تمردوا على النظام الموروث لألمانيا الشرقية، وما هم في الحقيقة إلّا ممثلين له:

«لكل ثورة خطاباتها التي تستحقها، وقد عرضت عليكم هذا الخطاب بأكمله لأن الناس يتعاملون معه حتى اليوم بوصفه اللحظة الحاسمة في خريف عام (١٩٨٩م) – وقد كان هذا الأمر، سواء صدقتم ذلك أم لا، واضحاً لي منذ البدء. إنه يمثّل وبامتياز خطاب مدربات التزلّج، أليس كذلك؟ هذه اللباقة المصطنعة، وهذا الإفراط في تزويق النص، وهو ما ستنال عليه بالتأكيد علامة فنية عالية – مع هذه الرؤية السياسية قصيرة المدى بقفزاتها المتعثرة غير المتقنة واللامحسوبة، التي يغفل عنها بكل بساطة جمهور غشيم مُضلل».

هذه التعليقات وغيرها ترمي إلى تكثيف صــورة أحد الكتّاب: تمثّل ڤولف صورة مصغّرة لجيــل كامــل من الأدباء الذيــن قيّموا ألمانيا الشــرقية من منظور تجاربهــم في الحرب أو ما بعدهــا، ودافعــوا عنها حتى النهاية لأنَّهــا تمثّل إلى جانب ألمانيــا الغربية الخيار البديل المعادي للفاشية. وهو الموقف الذي لم يكن بمقدور جيل توماس بروسِش، كما تُبين ذلك جلياً رواية «أبطال مثلنا»، أن يتفهمه.

وبذلــك فــإن رواية «أبطال مثلنا» تعــدّ مثالاً جيداً للاتجاه الســاخر، الذي كان له – من الناحية الزمانية- حضور مبكر في أدب التحوُّل.

الاتـجاه الحـنيـنـي

يانا هِنزل Jana Hensel: «أطفال الشرق» Zonenkinder

عشيّة الوحدة الألمانية- الألمانية كان قد مرّ وقت طويل على حصول توماس بروسيغ، ذي الخامســة والعشــرين عاماً آنذاك، على الثانوية العامة وإنهائه بعد ذلك تدريباً مهنياً بصفته عاملَ بناء مختص واشــتغاله حارساً لمتحفٍ، وغاسلاً للصحون، وبواباً لعمارة، وإتمامه أيضاً للخدمة الإلزامية، في حين كانت يانا هِنزل المولودة في مدينة لايبتزغ Leipzig عام (١٩٧٦م) قد دخلت توّها في الثالثة عشرة من عمرها، وحينذاك سقط الجدار.

تنتمــي هِنــزل إلى الجيل الأول لمــا بعد التحوُّل، وهو الجيل الــذي غابت عنه تماماً كل المرجعيــات التربوية المتوارثة – وعلى وجه الخصــوص المعلمون والآبــاء- وكان أَميَل إلى تصور ألمانيا الشــرقية، ويُعزى ذلك إلى غياب الإدماج السياسي آنذاك، على أنها وطن أكثر منهــا نظاماً سياســياً اســتبدادياً. إن إعادة تركيب الوطن الذي أفل مــع كل ما ارتبط به من ذكريات الطفولة هو موضــوع الكتاب الذي صــدر عام (٢٠٠٢م) وحقق نجاحاً كبيراً[٥]، وإن كان قد أثار في الوقت عينه جدلاً واسعاً، ألا وهو «أطفال الشرق»[٦]. وقد وُصف الكتاب بأنه تقريــر أو مقالة أو حتى رواية. أما القضــية التي تعالجهــا الكاتبة، كما عبرت عن ذلك بكل وضــوح في الفصــل الأول الذي يحمل العنوان «إحساس (نحن) الدافئ الجميل»، فتتمثل في الغرض الآتي:

«أريــد أن أعــرف مرة أخرى من أين أتينا، وعندئذٍ ســوف أمضــي باحثة عن الذكريات الضــائعة والتجارب المجهولة، على الرغم من أني أخشــى أن أضــلّ عندها طريق العودة»، والسبب أنه «تماماً وكما تمنى بلدنا بأسره، فلم يتبقَّ أي شيء من طفولتنا».

إنّ هـــذه الذكريـــات التي يُظن أنها ضـــاعت تتناقض مع المظاهـــر المختلفة للحياة في ألمانيا الشرقية التي يصورها الكتاب (ومنها التربية والرياضة والملابس والمنتجات الألمانية الشرقية). وبوسع المرء القول إنّ هذا الوصف المثالي التمجيدي للطفولة في ألمانيا الشرقية أصلٌ لنبرة الحنين (والحنين للشرق)(٧) المُميزة للكتاب، الذي ما انفك يشير إلى أشياء لم تعد موجودة، أشياء صار لها فجأة أسماء جديدة:

يبدو الأمر كما لو أن الناس يتحسّـــرون على تلك الأشياء، كما لو أنهم يجدون في التأقلم، الذي يعون ضـــرورته فـــي ألمانيا الموحدة، أمراً إشـــكالياً: «لقد اتجهـــت نظرتنا إلى الأمام فحســـب، ولم تدر قط للخلف. فالهدف كان دائماً نصـــب أعيننا، وقد فعلنا خيراً بأن نســـينا جذورنا بأسرع ما نستطيع، وأصبحنا طيّعين ومتكيّفين وغدونا على نحو ما بلا ملامح».

أما شذرات الذكريات الجمعية الموصوفة هنا فلا تكتفي برسم صورة مثاليّة للطفولة في ألمانيا الشرقية فحسب، بل تبدو كما لو كانت الرد على الشعور بالعزلة الفردية وعدم التجانس في الحاضـــر الألماني الجديد. ولا يُنظر إلى هذا التباين بأيٍّ حال نظرةً إيجابية. بل يُصـــوّر الكتاب علاوة على ذلك العناء العظيم اللازم لإنجاز التكيّف مع الغرب، هذا العناء الذي يبلغ ذروته حينما لا يكتفي بجعل الوطن غريباً، بل الذات كذلك.

بيد أن اللافت للنظر أنَّ هذا الموقف لم يبق مقتصراً على الراوي فحسب، وإنما ينسحب أيضـــاً على جيل كامل عبر اســـتخدام صيغة نحن: «مثلي أنا ســـعى الآخرون لكي يتكيّفوا في وســـطٍ غريبٍ امتد ليغطي أرض الوطن، وفرض علينا أن نســـتبدل باســـتمرار صـــوراً قديمة بأخرى جديدة».

وهكذا ومنذ البداية يُخلق عبر هذا المنظور الســـردي شعور جمعيّ بين أتراب ذوي أصل مشـــترك، في حين يُستبعد أقرانهم من ألمانيا الغربية، فتشارك الذكريات نفسها مما تصوره الكاتبة هو أمر متعذّر عليهم. وقد أشـــعل إحساس الـ (نحن) اللا عفوي النقد في الصفحات الأدبية ولدى القراء، لأنهم لم يشـــعروا على الإطلاق بأن الأمر يعنيهم جميعاً على قدر سواء، فكثيرون وجدوا في هذه الـ (نحن) مماثلة إجبارية.

ويصـــيب توم كراوسهار Tom Kraushaar حينما يشير في هذا السياق إلى أن يانا هِنزل «لامست وبحدّة عبر كتابتها شريحة عمريّة محدّدة»، وهم الألمان الشرقيون، الذين كانوا في عام (١٩٨٩م) أكبر ببضع سنين من الكاتبة وأَمْيَل لرؤية التحوُّل على أنه تغيّر سياسي جذري؛

ولذا فهم يعدّون «أطفال الشــرق» انتقاصــاً ساذجاً من شأن تجاربهم يغالط التاريخ أو شاهداً على التكيف المخفق مع الغرب. وعلى النقيض من هذا يقف جيلُ ما بعد التحوُّل ليانا هِنزل، الــذي لم يكن قد كوّن بعد وعياً سياســياً ناقداً، ونظر بعيني مراهــق إلى الانهيار التاريخي لألمانيا الشــرقيّة على أنه بعض من طفولته الضــائعة. لقد أُحيلت ألمانيا الشرقية بالنسبة إليهم إلى دنيا الذكريات، إلى «زمن الحكايات الخرافية»، كما تقول يانا هِنزل.

الاتجاه الأمثولي

إنغو شولتسه Ingo Schulze: «آدم وإيفيلين» Adam und Evelyn

ينتمي إنغو شولتســه، المولود في مدينة درسدن Dresden عام (١٩٦٢م) -شأنه في ذلك شــأن توماس بروسِــيغ وعلى عكس يانا هِنزل- إلى الجيل الذي كان مسيّســاً وقت ســقوط الجدار. ويعد شولتسه واحداً من أكثر المؤرخين مصداقية لمرحلة إعادة الوحدة الألمانية.

ولا يتبنّى شولتســه التعبير في صــلب أعماله عن آمال وتطلّعات من كانوا سابقاً مواطني ألمانيا الشــرقيّة فحسب، بل يعبّر أيضاً عن شكوكهم ومخاوفهم وهمومهم. أما نتاجه الأدبي فيتدرج من القصص المتسلسلة «قصص بسيطة» Simple Storys (١٩٩٨م) إلى رواية الرسائل «حيوات جديدة» Neue Leben (٢٠٠٥م)، مروراً بالحكايات «هاتف جوّال» Handy (٢٠٠٧م)، وصولاً إلى الملهاة التراجيديّة الصادرة عام (٢٠٠٨م) «آدم وإيفيلين» Adam und Evelyn.

فــي الوقت الذي بنى فيه إنغو شولتســه رواية الرســائل التي تنوف عن (٧٠٠) صــفحة «حيوات جديدة» باســتخدام إشارات تناصيّة (وعلى وجه الخصوص مع موضوع -فاوست(٨))، فإن رواية آدم وإيفيلين تحبكها خيوط ثلاثة من الموضــوعات المختلفة: أحدها قصة الخلق في الكتاب المقدس، والثاني سقوط الجدار، وآخرها علاقة غرامية.

يروي شولتســه قصــة آدم، خياط الســيّدات ذا الثلاثة والثلاثين عاماً، الذي يعيش مع صديقته إيفيلين بنت الواحدة والعشرين عاماً في بيت أبويه المتوفيين في ألمانيا الشرقيّة. تضــبط إيفيلين في صيف عام (١٩٨٩م) صديقها الخياط متلبساً مع إحدى زبوناته اللواتي فُتنّ به، فتقرر أن تســافر مع صديقتها ســيمونه وقريبها (الألماني) الغربي ميخائيل صوب بحيــرة بلاتن في هنغاريا. إنها تريد، كما تقول ذلك بنفســها، أن تهجر هذه الحياة الزائفة، بل أيضــاً هذا البلد الزائف. لكن آدم لا يريد أن يخســرها فيســافر فــي إثرها. وتتداخل

الأحداث مع بعضها بعضاً -سواء السياسية منها أم الشخصية، وينجرف قدر آدم وإيفيلين مع المد الطاغي لأفول الاشتراكية، الذي كانت انطلاقته في هنغاريا في أواخر صيف عام (١٩٨٩م).

هذه الوصفة السرديّة، التي سبق لشولتسه أن جرّبها مراراً وبنجاح منذ كتابه المصنّف ضمن الأكثر مبيعاً «قصص بسيطة»، والتي تقوم على جعل المصير الذاتي يتشابك مع تاريخ العالم السياسي ويندمج به، يجاورها في الرواية بُعدٌ آخر، أو رمز آخر، يعبر عنه الكاتب بنفسه بما يأتي:

«إن آدم وإيفيلين هو [....] المحاولة لسرد حكاية الزلزال الكوني عبر أسطورة مقحمة وفي وقت ما ارتبطت هذه الفكرة في نفسي مع آدم وحواء. فهي إذن الخطيئة الأولى وهو أيضاً معرفة الخير والشر، وقيل اخرجوا من الجنة. أو هو الشوق إلى الجنة، وقيل ادخلوا إلى الجنة. إذن السؤال بالمطلق هو: ماذا [وأين] هي الجنة؟».

وإذا سعى المرء خلف هذا السؤال فسيتولّد عن ذلك كثيرٌ من الأجوبة التي ترتبط بمنظور الشخصية المعنية: فكون آدم خياطاً للسيدات في الشرق أتاح له امتلاك كل شيء: مال وحديقة ونساء. هذه الجنّة الشرقية التي يعيش آدم فيها حياة هانئة من وجهة النظر الماركسيّة، لم يهجرها إلا مكرهاً. فوحده حبه لإيفيلين هو ما يحمله في النهاية للرحيل إلى الغرب، إذ يقاسي هول الحرمان ويبدأ بالعمل مساعداً لخياط يُعدّل الملابس. أما إيفيلين[٩]، التي لم تُقبَل طالبةً للفنون، وجاهدت لكسب رزقها بالعمل نادلة في ألمانيا الشرقية، فقد أغراها النعيم الغربي حيث إنفاق المال بلا حدود، وحيث الحرية المشرعة على العالم الواسع. فهي ما انفكت تردد بأنه آن لها أن تعيش، وإنما تعني بذلك أن الوقت قد حان أخيراً كي تنفق المال وتسافر. وبذلك يكون الغرب -كما يصيب هوبرت ڤنكلز[١٠] Hubert Winkels في وصفه حينما يقول:

«هو جنة القطوف الدانية كما يراه الراغبون في الهرب. أما الشرق فهو جنّة محبي الإيقاع البطيء والمتع البسيطة. وبين هذا وذلك ثمة طرح ثالث عن الجنة: مُقام جماعة العشاق الشباب اللاهين على ضفاف بحيرة بلاتن في هنغارية في مدّة فتح الحدود -كأنها مهلة لسداد دين أو وقت مستقطع، إنه لفردوس أرضي أن يستمتع الناس هنا بالطعام والشراب والتدخين والحب وأن يتخاصموا ويتصالحوا».

كل الاحتمـالات ممكنة في هذه الأثناء، القرارات لم تزل بعد معلّقة. فالأمر يماثل الحال في الجنّة قبل الخطيئة الأولى، بيد أن المتغيّرات السياسيّة تستوجب في النهاية قرارات من شأنها أن تزيل هذه البلبلة الفردوسية.

ومما يلفت النظر أيضاً أن آدم يلعب، وبشكل يماثل رواية الكتاب المقدس، دور من أضلته المرأة وأغوته. ففي حين تتخذ حواء الألمانيّة الشـرقيّة القرارات، لا يملك آدم إلّا أن يحذو حذوهـا طوال الوقت ليُجرّ إلى قدر لم يكن ليبلغه لو كان الخيار بيده. أما دور الثعبان- وهو تفسير ممكن- فيؤدّيه قريب العائلة (الغربي) ميخائيل، الذي يقع في حبّ إيفيلين، ويحاول أن يجذب الألمانية الشرقية الشابة إلى الغرب، علماً أنه كان متردداً في بادئ الأمر:

ميخائيل: حسـناً، سنذهب أولاً في بضـع رحلات، في عيد الميلاد كأبعد تقدير سنطير إلى نيويورك، إلى التفاحة الكبيرة. أو، إن كنت تفضـلين ذلك، إلى ريو، حيث شاطئ إيبانيما، هناك بإمكانك أن تسـبحي وقت الميلاد، حيث الأمواج تكون كما لم ترينها يوماً قط! أو إلى المكسيك. فلدي أصدقاء في المكسيك.

إيفيلين: هل تثلج أحياناً في هامبورغ؟

ميخائيل: لم لا؟ ليس كما في الجبال لكن كل شيء يصير أحياناً أبيضَ.

إيفيلين: التسوق في عيد الميلاد هو أجمل ما يكون حينما تثلج.

ميخائيل: كما تشائين.

إيفيلين: يكفيني حقاً أن أتخيل هذا. أريد أن أتمكّن من تخيل هذا فحسب.

ميخائيل: كل شيء أجمل بكثير مما بإمكانك بأيّ حال أن تتخيلينه.

إيفيلين: أنت لا تعرف مطلقاً ماذا أتخيل.

ميخائيل: لكنك لا تعرفين كم هو جميل، كم هو جميل! حينها ستعيشـين أحسـن وأطول بكل بساطة.

إلى جانب وظيفة الحية، التي بإمكان المرء أن يعزوها للألماني الغربي، تبرز أيضاً في هذا الحوار مجموعة من الانطباعات والأحكام المعمّمة عن الألمان الشرقيين والغربيين: فالتقدير الواضح هنا للغرب يجعل المرء يستشفّ من ناحية قدراً من التكبّر الألماني الغربي، وشيئاً من السـذاجة الألمانية الشرقية من ناحية أخرى. وعلى الرغم من ذلك لم يكن إنغو شولتسه يُعنى

كثيراً بالتقييمات المجملة، فما كان يهمّه حقاً هو الاستقصاء عن الصور النمطية الألمانية، شرقيّها وغربيّها، وهو الأمر الذي غدا ممكناً مع الفاصل الزماني. ولا يتقمص شولتسه في أثناء ذلك شخصية المُحذّر، بل على العكس فهو يحمل القارئ على الابتسام.

وتتحقّق هذه الرؤية متعددة الزوايا عبر الأسلوب الحواري للكتاب. فقد أسهمت الحوارات المتعاقبة التي تؤلف القسم الأعظم من الرواية في إعطاء الأخيرة نبرتها الواقعيّة الحيّة. ويكاد القارئ يُؤخذ بالحوارات السريعة والجمل المقتضبة والفصول القصيرة. ويُصار في أثناء ذلك إلى التطرّق للموضوعات التاريخية، ولكن من دون أن تدخل شخوص الرواية في نقاشات مستفيضة حولها. ويمكن أن ينظر إلى هذا الأمر، وبمعزل عن القارئ، على أنه واحد من نقاط القوة أو الضعف في الرواية. ويسبغ المنهج الجمالي لإنغو شولتسه «الخامة البكر المدبّجة، والميل للأسلوب الشفهي والكلام اليومي المألوف» بطابعه من جديد على العمل.

أما أسطورة آدم وحواء فيستعيرها النص لتُوظّف في سياق محدد هو مرحلة التحوُّل. وهي تضفي على العمل بعداً أمثولياً، فالتغيّرات الجذريّة في عام (١٩٨٩م) تُفهم كما لو أنها كانت «لحظة بداية التاريخ». فكما ابتدأت قصة البشرية من جديد بعد الطرد من الجنة، تتغير حياة الناس بعد سقوط الستار الحديدي.

الاتجاه الكلاسيكي القائم على التراث الأدبي

أوفِه تِلكامب Uwe Tellkamp: «البرج» Der Turm

إنّ رواية «البرج» الصادرة عام (٢٠٠٨م) هي بالتأكيد أحد أكثر الكتب احتراماً في الأدب الألماني في السنين الأخيرة. فقد لقيت صدى واسعاً لدى جمهور القراء والنقاد ومنحت جائزتان أدبيتان مرموقتان: جائزة أوفِه جونسون Uwe Johnson-Preis وجائزة الكتاب الألماني لعام (٢٠٠٨م).

لفت أُوفِه تِلكامب، المولود في مدينة دريسدن عام (١٩٦٨م)، الذي ينتمي إلى جيل توماس بروسِيغ وإنغو شولتسه، الأنظار إليه منذ عام (٢٠٠٤م) مع نيله جائزة كلاغينفورتر باخمان Klagenfurter Bachmann-Preis. غير أن روايته «طائر الثلج» الصادرة عام (٢٠٠٥م) خيّبت الآمال العريضة المعقودة عليه، الأمر الذي لم يتجاوزه إلا بفضل كتابه «البرج». في حين

يصور تِلكامب في رواية «طائر الثلج» التيارات السائدة في الشرق[١١] ، فإنه يرجع بالزمن في رواية «البرج» بضع سنين إلى الوراء:

توثق هذه الرواية ذات العنوان الجانبي «قصــة من بلد غارق» الســنين السبعة الأخيرة من عمر ألمانيا الشــرقية. في محور الحدث تقف عائلة هوفمان مع الحلقة الضــيقة من أقاربها ممــن ينتمون إلى المثقفين الجامعيين أبناء الطبقة الوســطى، وهي الطبقة التي أُريدَ منها أن تكون علامة معارضة لدولة العمال والفلاحين. تسكن العائلة في حي ڤيلات قديم عند أطراف مدينة دريسدن يحلو لساكنيه أن يسمونه بـ «البرج»[١٢]، وتهتم بالموسيقا والأدب والفن.

تظهر أهمية الفنون ظهوراً جلياً في بنية هذا العمل الضــخم الذي يناهز الألف صــفحة، فقد قُســم على نمط قطعة موســيقية إلى كتابين مع افتتاحية وفاصل وخاتمة، ويضم العمل عدداً كبيراً من الشخصــيات بالكاد يحصــى. وعلى الرغم من ذلك تُبرز ثلاث شخصــيات رئيسة، يعيش كل منها وضعاً مختلفاً، وتشكل بمجملها خيوط الحبكة السردية للكتاب:

ريتشــارد هوفمــان رجل مولع بالفنــون وجامع تُحَف وهــو إلى ذلك جــرّاح محترم في المستشــفى الجامعي في دريسدن، غير أنه يعبّر باستمرار عن سخطه على الأوضاع في بلده وفي المستشــفى الذي يعمل فيه. ونظراً لموهبته الجراحيّة الفذّة فإنه لم يخضع بادئ الأمر للمحاســبة، ولكنه تعرض للتضييق بشكل ملحوظ: فماضــيه مع (الشتازي)[١٣] وعلاقته غير الشــرعية مع كبيرة سكرتيرات إدارة المشفى الجامعي، التي أنجب منها طفلاً، جعلته عرضة للابتزاز. ولم يســتطع في النهاية أن يقاوم ضغوط جهاز أمن الدولة فيسلّم للقدر، ممزقاً بين الثورة والرضا بالواقع، ويخسر زوجته ورَكب الحاضر الجديد.

أما قريبه ذو الأربعين عاماً «مينو روده» فقد وُلد في موســكو ابناً لمســؤول حزبي رفيع، وهو عالِم حيوان، غير أنه يعمل محرراً في إحدى دور النشــر في مدينة دريسدن[١٤] ، ويتردد من خلال عمله هذا على مجالس العلماء ونخبة الأدباء في ألمانيا الشرقية. أما على الصعيد الاجتماعي فهو لا يتبنى أيّ موقف، ســواء بصــفته محرراً أم في حياته الخاصــة، بل يكرّس نفســه أكثر فأكثر لشــغفه العلمي بالحيوان والنبات ألا وهو استكشاف الخلية. وهو يمثّل إن صح القول الناطق الشــعري للكاتب، فعبر منظور عينيه يعرض أُوفِه تِلكامب لشريحة واسعة من المثقفين والأدباء ذوي الامتيازات في ألمانيا الشرقية، ويسبر تِلكامب عبر ذلك إمكانات الأدب في التأثير داخل الأنظمة الشمولية.

وتنشأ «صور لمسالك جماعة الكتاب في ألمانية الشرقية، الذين لم يوفروا شيئاً في كتاباتهم، من التأييد الأحمق الوقح للنظام والانتهازيّة المتعالية إلى التملّص العبثي واليأس»

وأخيراً، فثمة أيضاً كريستيان، ابن ريشارد وأنّا هوفمان، الشاب ذو السبعة عشر عاماً والتوءم الروحي للكاتب، والذي يتقمص شخصية تونيو كروغر لتوماس مَانّ[١٥] Thomas Mann:

«حينما كان كريستيان يمشي في الشوارع الخافتة الإنارة التي تعبق برائحة الثلج ورماد الفحم البني، شعر بنفسه كما لو أنه كان تونيو كروغر، إنما مع بعض الاختلاف الصوري، فهو لم يكن ابناً لعائلة أرستقراطية متزمتة من مدينة لوبِك».

كان يُنظر إلى كريستيان وسط رفاقه في المدرسة على أنه شخص لا منتمٍ، لأنه كان يجافي كل من لم يشاركه الاهتمام بمجموعته المفضلة لأهم أعمال الأدب الجميل والموسيقا الكلاسيكية. بعد نيله الشهادة الثانوية اضطر إلى هجر العالم الجمالي لمجتمع البرج لكي يلتحق بالخدمة العسكرية، التي وُعد بنهايتها بمقعد جامعي لدراسة الطب. وفي الجيش «الشعبي» يشهد بنفسه أخيراً القسوة المفرطة للنظام الحاكم: فبعد حادث أودى بحياة أحد رفاقه يتهجّم كريستيان على ضباطه، فيُقتاد على إثر ذلك إلى محكمة عسكرية تحكم عليه بالأشغال الشاقة عاملاً على فرن للصهر في أحد المصانع الكيماوية. لقد حوله النظام، كما يقول بنفسه، إلى نكرة: «تساءل كريستيان الآن، هل أنا حقاً نكرة. لا أحد». ولا يجد كريستيان خلاصاً مما ألمّ به إلّا بانهيار ألمانيا الشرقية.

واجه الكاتب أُوفِه تِلكامب مصيراً مشابهاً لهذا، فحينما كان قائد دبابة في الجيش الشعبي الوطني في تشرين الأول عام (١٩٨٩م) رفض أمراً بالتصدي للمتظاهرين في مدينة درسدن، وكان قد رأى بينهم أخاه الأصغر، وهو الأمر الذي جرّ عليه حكماً بالسجن بضعة أسابيع.

يرجع أُوفِه تِلكامب بالزمن المعيش إلى الوراء، ليس في نهاية الحدث الروائي فحسب، وإنما أيضاً في صورٍ كثيرة يرسمها لحيّ البرج، وقد نشأ هو نفسه في وسط برجوازي في درسدن. وهذا الأمر يُكسِب الرواية أصالة ومصداقية كبيرة. ولا يقتصر تِلكامب في سياق ذلك على وصف ما خبِره منذ شبابه في مجتمع «البرج» المكبوت، الذي يبحث أهله عن أي متنفس، بل تمتدّ نظرته لتغطّي الواقع الكليّ لألمانيا الشرقية: عالم العمل والضوائق

التموينيّة وأمن الدولة والجيش الشعبي تُوصف كلها بالقدر نفسه من الوضوح والحدّة كوصف الذين يعيشــون في الأبّهة القديمة للڤيلات البرجوازية. «فإلى جانب العالم البرجوازي البهيّ المندثر يرى تِلكامب أيضاً الفوضى الصاخبة لعالم العمل الاشتراكي البطولي العبثي».

ولا تقتصــر الرواية على حياة واحدة (حياة تِلكامب)، وبلد واحد (ألمانيا الشرقية)، وإنما تعجّ أيضـاً بالإشـارات والتلميحات إلى الأدب الألماني: فعنوان الرواية لا يرمز فحسب إلى حياة «البرجيين» في دنياهم الخياليّة وسط ألمانيا الشرقيّة، بل هو إشارة مستقاة من مجتمع البرج لغوته Goethe في روايته «ڤيلهلم مايستر Wilhelm Meister»، وهو المجتمع الذي نشأ على غرار منظمة سـرية وتبنّى جملة من المُثل التربوية. أما عنوان الكتاب الأول من الرواية «الإقليم التربوي» فهو أيضـاً إشـارة تناصيّة إلى «سـنوات تجوال ڤيلهلم مايستر» Wilhelm Meisters Wanderjahre. وأخيراً وليس آخراً فإنّ بنية العمل تمثّل بحد ذاتها استعادة لغوته: فكما تعرض «سـنوات التعلّم» صيرورة ڤيلهلم مايستر، تشـبك سيرة كريستيان كمّاً كبيراً من الموضوعات المعقدة التي تتناول حالة العصرالاجتماعية والتاريخية الثقافية.

إلى جانب غوته–وكثير غيره من الكتّاب الكلاسـيكيين الألمان وكثرة التلميحات إلى أدباء عدة من ألمانيا الشرقية، وهو الشيء الذي لا أرغب في أن أتطرّق إليه في هذا الموضع–كان لقدر آخر من نصوص الأدب الألماني تأثير لا تخطئه العين: توماس مان، وبطله تونيو كروغر الذي يرد ذكره جلياً في النص–كما رأينا سـابقاً. فضـلاً عن أن السنوات السبع الأخيرة من عمر ألمانيا الشرقية هي استحضار لتلك السنوات السبع التي يمضيها «هانس كاستورب»[١٦] على جبل السـحر. ومن البديهي حتماً أن تتبادر إلى الذهن رواية «آل بودنبروك». ففي حين يصـوّر توماس انحدار عليّة البرجوازية مُمثّلاً لها بعائلة بودنبروكس، يصف أُوڤه تِلكامب من خلال عائلة هوفمان اندثار دولة.

وبذلك كله تندرج رواية «البرج» في خانة المدرسة الكلاسيكية للرواية الألمانية، التي تقوم على وحدة العناصر والرؤية الواضحة لمساق الحدث الروائي. ولا يسلك أُوڤه تِلكامب مسلك السـرد الكلاسيكي ضمنياً فحسب، بل أسلوبياً أيضـاً. فالغنى بالمفردات والجمل المُنتقات بعناية، التي أثريت بالصـفات والتراكيب الفعليّة والأسلوب السردي المطبوع بأسلوب الكاتب، من شأنه كلّه أن يؤكّد الطابع الكلاسيكي للنص. وثمة أيضاً كمّ كبير من المستويات الأسلوبية والأنماط الكتابية – حوارات ويوميات ورسـائل وتأملات ومقاطع شعرية ومقاليّات ومناجات

للذات-ممّا يشهد للنص بالمستوى الأدبي الرفيع. وبذا فيمكن أن توصف رواية «البرج» بأنها تمثّل وبجدارة «رواية تربويّة كلاسيكية عن ألمانيا الشرقية».

ملاحظات ختاميّة حول تحليل النصوص

تُبيّن الأعمال المختارة أن السياق الموضوعي لأدب التحوُّل يمتد من المرحلة التي سبقت سقوط الجدار، ليشهد بعدها وقائع التحوُّل ثم ليبلغ أخيراً الواقع المتغيّر للحياة بعد الوحدة الألمانية. إنّ كثيراً من الروايات التي يسبق الحدث فيها سقوط الجدار تنتهي يوم التاسع من تشرين الثاني لعام (١٩٨٩م)، كما في «أبطال مثلنا» لتوماس بروسِيغ أو «البرج» لأُوفِه تِلكامب، إذ يغلب أن يمثّل موضـــوع الزمن المنصرم عنصراً أساسياً؛ فالحدث الروائي يتّجه فعلياً نحو يوم ســـقوط الجدار. أما ما سيأتي بعد ذلك فغالباً ما يُسكت عنه. بل أكثر من ذلك، فالقارئ مطالب بأن يفكّر بنفسه بذلك الآتي. وهكذا تنتهي الرواية بنقطتين متراكبتين (:):

«هبّت الســـاعات، هبّ التاســـع من تشـــرين الثاني، «ألمانيا وطن واحـــد» هُبّوا إلى بوابة براندنبورغ».

وعلى صـــعيد متّصل تجعل نصـــوصٌ أخرى، مثل كتاب «أطفال الشـــرق» ليانا هِنزل، من مظاهرات الإثنين وسقوط الجدار الذي تلاها منطلقاً للحكاية. فالتحوُّل إذا وسعنا القول هو الواقعة التي تحرّك الحدث أو-كما في رواية إنغو شولتسه «آدم وإيفيلين» -النقطة الجوهريّة التي تتمحور حولها الحكاية.

وثمـــة معيار آخر للتصـــنيف، كنّا قد أتينا علـــى ذكره بادئ الأمر، ألا وهو أصـــل الكتّاب وأعمارهـــم. على الرغم من أن عدداً من الكتّاب الألمان الغربيين قد تناولوا هذا الموضـــوع (التحوُّل)، إلا أن الكفّة ترجح، كما تُبيّن ذلك النصـــوص المختارة أيضاً، إلى الكتّاب من ذوي الأصـــول الألمانية الشرقية. إنّ كثيراً من الكتّاب المعروفين لأدب التحوُّل ولدوا كما رأينا في الســـتينيات. وهم ينتمـــون إلى مايطلق عليه «الجيل المتحفِّـــظ»[١٧]، الذي وقف موقفاً ناقداً متحفِّظاً أقرب ما يكون للرفض نحو ألمانيا الشرقية. فهم لم يعد بمقدورهم - كما يبدو ذلك واضـــحاً عند توماس بروسِيغ ونقده الموجّه ضد كريستا ڤولف، أو في الاتجاه المعارض لدى شريحة عريضـــة من الطبقة البرجوازيّة، الذي يصـــوره أُوفِه تِلكامب-التماهي مع المجتمع الاشتراكي وقيمه «السامية». فوحدها التحوّلات التاريخيّة الجذريّة هي ما حملهم أخيراً على تبنّي موقف، والشروع في الكتابة.

بيد أن أسلوب التعاطي الأدبي مع هذه الوقائع -كما شرحنا سالفاً- بقي مرتبطاً بتاريخ صدور الأعمال الأدبيّة؛ بل بوسع المرء مستعيناً بالنصوص المختارة، التي صدرت بين عامي (١٩٩٥- ٢٠٠٨م)، أن يستقرئ درجاً زمنياً ضمن إطار أدب التحوُّل. فحينما اتسمت أُولى المحاولات الأدبية لمواكبة التحوُّلات التاريخية الجذرية بطابع ساخر كما هو الحال عند توماس بروسيغ، فقد أعقبتها لاحقاً نصوص لم تخلُ من نبرة حنين (وحنين للشرق). وقد كانت هذه النصوص، وبعضها ليانا هِنزل مثلاً، من نتاج أدباء شباب لم يكونوا بعد مسيسين وقت سقوط الجدار.

أمّا تلك النصوص التي كُتبت بهامش زمني أكبر، فهي تنمّ بدورها عن ميل للرجوع إلى تقاليد السرد الكلاسيكي. فحينما يستخدم إنغو شولتسه أسطورة آدم وحواء بشكل أمثولي، يستلهم أوفِه تِلكامب موضوعياً وأسلوبياً القامات الأدبيّة الألمانيّة، وذلك لكي يكتب رواية التحوُّل المطبوعة بسمات السيرة الذاتيّة. وبعد أُهجية توماس بروسيغ التي كتبها مدفوعاً بالغضب الشديد وخيبة الأمل بسبب غياب المحاكمة الوطنية للماضي، كما تقول **Britta Lange**، تنتهي المعالجة الأدبيّة للحياة في ألمانيا الشرقيّة السابقة في رواية «البرج» نهاية قصصيّة. وأمّا السؤال عن الموضوعات والرؤى التي ستتوالى لاحقاً في أدب التحوُّل، فيبقى أمراً معلّقاً وبغاية الإثارة.

الهوامش

(١)- يُقصد بمصطلح التحوُّل (**Wende**) التغير السياسي والاقتصادي والاجتماعي الجذري الذي حصل في ألمانيا الشرقية (جمهورية ألمانيا الديمقراطية، واختصاراً **DDR**) بين عامي (١٩٨٩- ١٩٩٠)، والذي نجم عنه انهيار نظام الحكم الاشتراكي وإعادة توحيد الألمانيتين؛ وقد عُدّ سقوط جدار برلين ليلة الثامن من تشرين الثاني سنة (١٩٨٩م) الرمز الأهم لهذا التحوُّل. (المترجم).

- تستند هذه الدراسة إلى بحث مطول للباحثة نيكول لير الأستاذة المحاضرة للغة الألمانية في جامعة مونبيليه **Montpellier** الفرنسية، وكان قد نشر في مجلة: **Info DaF** 37:5 (2010) S.494 – 515.

(٢)- شتازي **Stasi** هو الاختصار الألماني لـ **Staatssicherheitsdienst** ويعني جهاز مخابرات أمن الدولة. كان هذا الجهاز أحد أهم أدوات السيطرة والقمع للنظام الحاكم في ألمانيا الشرقيّة السابقة. وقد مارس أيضاً ضغطاً شديداً على كثيرٍ من الأدباء في محاولة لحملهم على التوافق مع السلطة. وقد غدا الاطلاع على أرشيفه محلّ اهتمام كثيرٍ من أدباء ومواطني ألمانيا الشرقيّة عقب حلّه بعد الوحدة. (المترجم).

(٣)- مظاهرات الإثنين هي المظاهرات الحاشدة التي خرجت في مدينة لايبتزيغ Leipzig على مدار عامي (١٩٨٩- ١٩٩٠م)، والتي طالبت بإلغاء احتكار الحزب الحاكم للسلطة وبانتخابات حرّة وإلغاء قيود السفر للخارج، وقد أسهمت بشكل كبير بسقوط نظام الحكم في ألمانيا الشرقيّة. (المترجم)

(٤)- تعدُّ كريستا ڤولف Christa Wolf (١٩٢٩-٢٠١١م) واحدة من أهمّ الأدباء الألمان في العصر الحديث. ولدت في مدينة لانديسبيرغ على نهر فارته التي تتبع اليوم بولندا، وعاشت في ألمانيا الشرقيّة قبل الوحدة. وقد نالت عدداً من الجوائز الأدبيّة. وبعد الوحدة بين الألمانيتين أثار الدور الذي اضطلعت به في الحزب الاشتراكي الحاكم جدلاً حاداً حول مصداقيتها السياسيّة والقيمة الفنيّة لكتاباتها. (المترجم).

(٥)- في السنة التي تلت صدور الكتاب بيع منه ما يزيد على (١٦٠) ألف نسخة واحتل مدّةً طويلة مكاناً له على قائمة مجلة شبيغل لأكثر الكتب مبيعاً.

(٦)- العنوان الأصلي للرواية هو Zonenkinder، وترجمته الحرفية هي «أطفال المنطقة أو القطاع». فبعد هزيمة ألمانيا في الحرب العالمية الثانية تقاسم الحلفاء المنتصرون إدارة شؤون البلد وقسموه إلى أربع مناطق محتلة خضعت بادئ الأمر لإشرافهم المباشر قبل أن يُعلَن عن تأسيس الجمهوريتين الألمانيتين الشرقية والغربية. وقد ظلت تسمية «Zone» أو «منطقة» للإشارة إلى ألمانية الشرقية حيّة في الذاكرة الشعبية حتى بعد الوحدة. (المترجم).

(٧)- إن مصطلح الحنين للشرق Ostalgie كلمة منحوتة وتلاعب لطيف بين كلمتي حنين Nostalgie وst، وتعني الشرق بالألمانية. وقد برز هذا المصطلح بعد انهيار ألمانيا الشرقيّة، وغدا واحداً من أهمّ الثيمات الأدبية. كما استخدم أيضاً بكثرة على الصعيدين السياسي والاجتماعي ولاسيّما من الناس الذين خيبت الوحدة الألمانية آمالهم، وعدّوا أنفسهم الحصان الخاسر فيها. (المترجم)

(٨)- فهكذا تقابل الشخصية الرئيسة في الرواية «إنريكو تُورمر» الشيطان بلحمه وشحمه! تماماً كما فعل «هاينريش فاوست» قبله.

انظر:

Achim Geisenhanslüke 2009, Entre (N) Ostalgie et ironie. Le discours de la Wende dans lalittérature allemande contemporaine. Vortrag am 20.11.2009 im Goethe-Institut Bordeaux.

(٩)- إن اسم إيفيلين Evelyn، كما يفترض Thomas Hummitzsch، ليس على الإطلاق تحويراً اعتباطياً لاسم Eva من الكتاب المقدّس، بل هو استهزاء من الأسلوب المميز لتسمية الأولاد عند العائلات المتأصلة في ألمانيا الشرقية. ومن بين الأسماء التي لا تحصى والمستلهمة من المسلسلات الأمريكيّة نجد مثلاً: Kevin -Owen -Justin -Samantha -Cindy -Pamela، ويرد أيضاً بينها اسم إيفيلين Evelyn.

انظر:

Thomas Hummitzsch: Der lange Weg nach Westen. in: Glanz@Elend. Magazin für Literatur und Zeitkritik:

http://www.glanzundelend.de/Artikel/adamevelynzwei.htm

(١٠)- كاتب مقالات وناشر ألماني معروف.

(١١)- تُصور الرواية الاستقطاب الذي مارسته الدوائر النخبوية للمثقفين اليمينيين، التي كانت تزدري حكم الرعاع لألمانيا الشرقية، ومثله أيضاً ديمقراطية العوام الرأسمالية، مستلهمة في ذلك الخطاب الانفعالي لإرنست يونغر Ernst Jünger ونموذجه في «الإنسان الغابوي» ونزعته التحررية المتطرفة.

انظر:

Helmut Böttiger: „Uwe Tellkamp. Weißer Hirsch, schwarzer Schimmel. Tellkamps klassischer Bildungsroman über die DDR erzählt meisterlich aus einer stillgelegten Zeit“, in: Die Zeit, 22.09.2008.

(١٢)- تعود التسمية في الواقع لحي «الأيل الأبيض» Weißer Hirsch، وهو الحي الذي نشأ فيه تلكامب نفسه.

(١٣)- تجسَّسَ أيام الشباب، مثلما يراها الآن، على أقرب أصدقائه.

(١٤)- بسبب ارتكابه جنحة سياسية في ألمانيا الشرقية فقد حُرِمَ من مزاولة مهنة عالم طبيعة.

(١٥)- تونيو كروغر Tonio Kröger بطل رواية قصيرة للأديب الألماني الشهير توماس مَانّ Thomas Mann (١٨٧٥-١٩٥٥م) تحمل العنوان نفسه. تعرض هذه القصة للتناقضات القائمة بين الفن والحياة والفنان والمواطن، وتصور سعي تونيو كروغر، ابن أحد القناصل وسليل عائلة ثرية، لأن يكون فناناً وفي الوقت نفسه شخصاً منفتحاً على الناس وصراعه بين واقعه البرجوازي وطموحه الفني. (المترجم).

(١٦)- هانس كاستورب Hans Castorp البطل في رواية توماس مَانّ «جبل السحر» Der Zauberberg، حيث يمكث هانس، المهندس وابن العائلة البرجوازية، سبع سنوات على «جبل السحر» في منتجع دافوس السويسري حتى اندلاع الحرب العالمية الأولى. تطرح رواية «جبل السحر» فكرة العلاقة مع الزمن، ويتمحور النقاش بين أبطالها حول فكرة الحرية ونظرية وحدة الوجود ومقولات أرسطو وفولتير. (المترجم).

(١٧)- يتحدّث الباحث الاجتماعي بيرند ليندنر Bernd Lindner عن «الجيل المتحفّظ»، الذي ينضوي فيه أولئك الذين ولدوا بين (١٩٦١-١٩٧٥م) والفئات العمريّة التي انتقلت إلى سنّ الشباب في أواسط السبعينيات وحتى نهاية ألمانيا الشرقية.

انظر:

Nagelschmidt, Ilse: «Die wilden Jahre sind vorbei. Pradigmen der Identitätskonstruktion in der ostdeutschen Literatur nach 1989». In: Geier, Andrea; Süsselbeck, Jan (Hrsg): Konkurrenzen, Konflikte, Kontinuitäten. Generationenfragen in der Literatur seit 1990. S.109.

يا أبا مَعْن

شوقي بغدادي

إلى الشاعر الكبير سليمان العيسى راحلاً

يا أبا مَعْنٍ
يا رفيق الزمانِ
أنتَ ... أنتَ ...
السَّبّاق في الأحزانِ
كنتَ نسراً
حين انقضضتَ على الباغي
فزعزعتَ دودةَ الطُّغيانِ
صِرتَ طفلاً
حين الكبار توارَوا
خلفَ زَيْفِ الضَّجيجِ والمهرجانِ
فتغنّى الأطفالُ خَلفكَ
بالفَنِّ الذي ضاعَ
في وحولِ الهوانِ



- العمل الفني: الفنان خالد الساعي.

فحَطَمْتَ القيودَ
عنكَ وعنهمْ
ورميتَ الأغلالَ للديدانِ
كنتَ رمزاً للطُّهرِ
والعزّةِ العرباءِ
لكنْ
آذاك ما آذاني
فتحرّرتَ
وانتصرتَ
على مَنْ ظَلّ حيّاً
كيما يَظَلُّ يعاني
فلدى اللّه
يَجْمل الشِّعْرُ
والذِّكْرُ المُصفّى
في نفحةِ القرآنِ

❁❁❁

آهِ
لو كان يا صديقُ لصوتي
ما لِرَجْع النداءِ عند الأذانِ
يجمعُ المؤمنين
لا كالمواشي
بَلْ كَعَقَدِ الوثقى
على الإيمانِ
مُسْلمٌ أنتَ
والقديرُ عليمٌ
بالنوايا ولعبةِ السُّلطانِ
فلماذا إذن
سنبكي عليكَ ـ اليومَ ـ
والموتُ نعمةُ النسيانِ؟!
حين لا مُبدِعٌ
يُغمغمُ لحناً
مُفَرَدَ الصوتِ
في قطيعِ الأغاني
يستطيعُ النَّماءَ
إنْ لم يُهاجرْ
لفضاءِ مُنَوَّعِ الألحَانِ
حيث حُرّيتي
قراري وحقّي
وحِساب البَريء لا كالجاني
تلك دنيا
ليستْ لشِعركَ أو شِعري
وذاكَ المكان ليس مكاني
فتذكّرْ
مَن ظلَّ بعدكَ يشكوها
وقَدّمْ شَكْوايَ للدّيّانِ
وإذا ما سُئِلتَ عنها
فجاوبْ
أنتَ أدرى بما يُسِرُّ بياني

❁❁❁

خلفَ ظهري
نارٌ
ودونك رَعْدٌ
وأمامي
في الدار رعدٌ ثانِ
بلدي مُثخنٌ
وجرحي مُميتٌ
وخلاصي هَشٌّ
فماذا دهاني؟!
يا أبا مَعْن
انتظرني قليلاً
لم يَعُدْ للرحيلِ غَيْرُ ثوانِ

❁ ❁ ❁

حبيبان نحن وأكثر

توفيق أحمد



حبيبانِ نحنُ... وأكثرْ
وما زاد عن وردنا من عبير
نصيبُ الفراشاتِ منه كبيرٌ... وأكبرْ
أمام الفراشات يا وردُ فاشهدْ
حبيبانِ نحن وأكثرْ
ولا نستحي أنْ نُواري
مصابيحَنا البيّناتِ وراء الضبابِ
فهل يختفي قمرٌ
يقطفُ الضوءَ من بحر عينيكِ
إلّا ليظهَرْ
حبيبانِ نحنْ وأكثرْ
وهذي العصافير إذْ تتنهّدُ
خلف زجاج الهواءِ

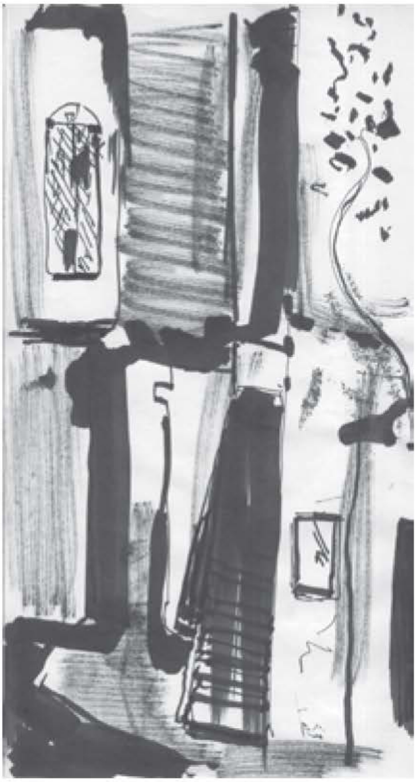
- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

تُنادي على شجرٍ أيْنَعَ الصيفُ فيه وأَثمرْ
وماذا إذن لو تجيئينَ!
عفواً... أتيتِ... ومن غامض الغيب حين اتكأتِ
على عزْلتي
كنتُ شهقةَ غيم على شفة الليلِ
حين احتَكَكْتِ برمل خياليَ أزهَرْ
وأذكُرُ حين هتفتِ لقلبي:
تعالَ... تخطَّ حدوداً بوجهكَ أوصدْتُها
أَفَلا تتذكّرْ!
تعالَ... لعلّي استفقْتُ على وجعي
وجعي طاعنٌ في مدى الأمل المشتهى
قلْ لعيني ولو كلمةً كاذبهْ
وقدِّمْ إلى رمل روحي
ولو غيمةً هاربهْ
وقُلْ لي: بعينيَّ غيبي هنا
كي أراكِ
وقلْ لي: إذا فمُكَ العذبُ لامس وردي
فغيرُك من ذا يفك ارتباكي
تعالَ ونمْ في عيوني
ورمِّم بسيف هواكَ جنوني
ضلالكَ هذا الرحيمُ
إلى اللا وصول يقودُ سفيني
وصولي إليكَ ضياعيَ فيكَ
ضلالُك فيَّ يقيني
فخذني إلى حيث لا بَعْدَ بعدي
وطوِّقْ بجمرِ يديكَ أعاصير بَرْدي
إلى أين تمضي وكيف ستفلت من
جزْر موجي ومَدِّي:
لأنكَ يا سيِّدَ الضوءِ عندي
حبيبي وفارسيَ المجْتبى
كلُّ ما فيكَ يُغْري:
حديثُ يديكَ
بلاغةُ عينيكَ
إيماءَةُ الورد في شفتيك
حبيبانِ نحن وأكثرْ
تعال لنشربَ قَهوتنا في الصباح المعطّرْ
ومن منجم المستحيلِ اخرجي الآن لؤلؤةً
مسَّها ضوءُ روحي فسال دمُ البرق من
جرحها وتكسَّرْ
أنا الآن بحرٌ من الشوق يمشي
على جرحه حافياً
بانتظار هبوبِ يديكِ
تردّان فوق يباسي لحافَ المطرْ
جسمُك الآن يختلجُ الآن بين يديَّ
على موج خوخ وعنبرْ
حبيبانِ نحن وأكثرْ
وهل يختفي قمرٌ
قَطفَ البحرَ من بحر عينيكِ
إلا ليظهر؟!

❁ ❁ ❁

الدمشقيات

يحيى محي الدين



يمشّطن شعر المدى
بأنامل ضوء الكلام
لا يفرّقن بين سرير العطر
وبين روحي
حينما يكتبن أناشيدهن
بجنح الظلام
وينمن بسفح أنوثتهن
يرتّبن شرفة بوحي
شهيقاً شهيقاً
على وقع خطو الغرام

❀❀❀

الدمشقيات وهن يقمن
مكائدهن بوارف قول

- العمل الفني: الفنان فواد نعيم.

تغفو بسيمائهن
مواعيد الابتسام
كلما راودن بشعري
صبابة ورد
تدانت فاكهة الريب
واشتعلت داليات الغمام
لا تقطف تفاحهن سوى رغبة
ليت شعري
وأضغاث حلم تجلّى
وأحياناً تتجلّى روح المنام
كم توارى حديث القطا
بين بابين واكتملت
قرب الأموي
طقوس اليمام
واستوضح زهر نداه
ما أحيلى الندى
في صباه
قام من ترنيمته
إذ نم لألوانه عن محياه
واستوى في الرخام

❁❁❁

الدمشقيات
يلملمن رمل العرّافة الأولى
في حديقة أسرارهن
ويوجزن معنى التواري
في ياسمين الشآم

❁❁❁

الدمشقيات
يستيقظن في اللازورد
قد يباغتن ورد القصيدة
من جهة السرد
حينما يبدأ الصحو
من ليلك الاحتلام
والدمشقيات
دهشة الضوء تتلى
في صبوتَيْن
وغضاضة شهد تصغي
لما بين نهدين من اختصام
والدمشقيات أميرات أعبائهن
يصغن قوافي الحبور
سلالة عشق
وهن وراء القصد
وهن مرايا الأمام

❁❁❁

الدمشقيات
يمشطن شعر المدى
بأنامل ضوء الكلام

❁ ❁ ❁

ما الذي قد تفعله امرأةٌ

رماح بوبو



ما الذي قد تفعله امرأةٌ
بكنزةٍ بلّلتها الحرب
سوى أنْ
تقصّ أزرارها بموس حلاقة
أنْ تحلّ خيوطها...
وتغزلها ثم
تحلّها
وتغزلها أقصر
سوى
أنْ تذهب لبائع الخضار
تسأله عمّا لا يعرض من بضاعة
ليناولها
نظرة بلهاء

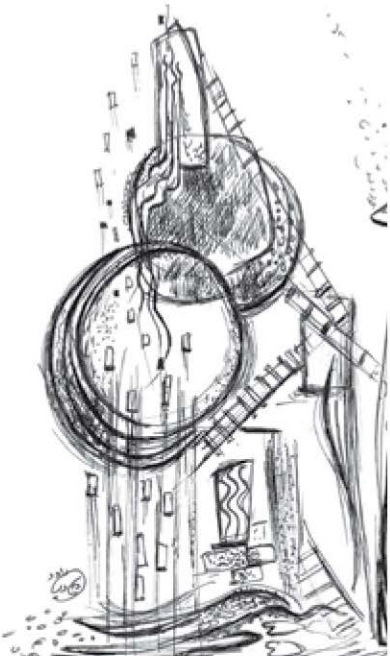
- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

تحملها
تخبِّئُها في حصالتها
وتمضي
تلتقط من مقبرة السيارات...
رجلاً صدئاً
تفركه بالكاز
تعيد ترتيب حواسه
تعلّق في عنقه آية الكرسي
وإذ يغدو جديداً
تجلِسه
تسرد على مسامعه
ما تيسّر من مفاتنها
فإذا
أُخذت نياشينه بالطقطقة
أُسرعت
لوضعه
في
طاحونة الكبّة
لتمضي
إلى
كنزتها
من
جديد!

❁ ❁ ❁

أرخميدس ليسَ بأحسنَ منك

محمود علي السعيد



عربةُ الضجيج تمخرُ فضاءَ روحي
يا مقسّمَ الضحكاتِ على زنابقِ الصباحْ
لا تهملْ رقماً أورقَ الضبابُ بين منكبيه

❀❀❀

إن حاصركَ المقتُ اليوميُّ بقولةِ كُنْ
ادفعْ عن قامتكَ سديمَ اللاجدوى
بطلقةِ نظرة

❀❀❀

أَيها المتخمُ بشعلةِ الكينونة
قبلَ أن تتربعَ على عرشِ الأنا
أنقش بصمةَ الشيخوخةِ فوقَ ناظريك
القبرُ على مرمى قُبلة

❀❀❀

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

كلُّ الأصواتِ المقروءة بالصمتْ
ضاعت في عبقِ التضليلِ الأعمى

❁❁❁

ما جدوى أن تمضغَ ساعاتِ الخطوةِ
في أقبيةِ الطرقْ
أوقف صنبورَ لهاثكَ
العمرُ بدفءِ القلبِ الأسطوريِّ يناديك

❁❁❁

لا تقنط من عصفٍ آبقْ
شرّع صدركَ للمطلقِ واجعل
قاموسَ حياتكَ قنديلَ عبقْ

❁❁❁

جَمّعْ كلَّ حرائقكَ المكتظة بالويلاتْ
في قارورةِ ضحكة
وارقص على ضنكِ العيشِ الماجنِ
رقصة زوربا في فلواتِ الشمسْ

❁❁❁

إن أمطرت جبهات الصحو عليك
وتألقت قسمات المبدأ
أمسك جلباب اللحظة وارشق
صرخة (وجدتها)
أرخميدس ليس بأحسن منك

❁ ❁ ❁

زفاف

عبد الكريم ناصيف

وَقْعَ الصاعقة وَقَعَ كلام أبيها على رأسها، على الرغم من أنه لم يوجِّه كلامه إليها، بل دخل الغرفة، وهي قاعدة مع أمها، تحضّران السبانخ للطبخ يوم الغد... دخل كأنه صاروخ يشقُّ الفضاء، لهبٌ في لسانه وشررٌ في عينيه... لم ينظر إلى الفتاة بل إلى الأم:

- (هيئي ابنتك يا حرمة... غداً يزفونها إلى حامد...).

قال ذلك بنبرة الأمر الجازم ثم انفتل على عقبيه وخرج من جديد، فيما كانت الأم تلاحقه بسؤال قفز إلى لسانها: لكن...

إلا أنها لم تكمل السؤال، وقد صفق الباب وراءه مسرعاً. هي تعرف زوجها... ثلاثين سنة عاشت معه حتى عجنته وخبزته، إنْ صمَّم على شيء نفَّذه، وإن أمر أمراً لا تجد مفراً أبداً من طاعته. لكن هذا زواج... البنت في السادسة عشرة، بالغة، راشدة، ولا بد من أخذ رأيها. ثم... لماذا هذه السرعة؟ وماذا عن الجهاز والعرس وتحضيراته؟ أسئلة كثيرة طرقت رأسها قبل أن تلتفت إلى ابنتها: سمعت مريم؟

لكن مريم كانت أكثر حيرة وذهولاً من أن تسمع أمها أو تجيبها. «غداً أزف إلى حامد!!» راحت الزوبعة تلف وتدور في رأسها مالئة إياه عكراً وغباراً، «كيف وأنا أكرهه؟ كيف وهو قبيح الشكل ثقيل على النفس».

- العمل الفني: الفنان ناصر زين الدين.

- مريم! عادت الأم بصوت أقوى، وكأنها تنشلها من جبٍّ. هل سمعت أباك؟

- أجل... سمعته... غمغمت أخيراً، وعيناها تترقرقان بالدموع. لكن ألا يسألني رأيي؟ ألا يأتي وجوه القرية لخطبتي، كما هي العادة؟

- لابد أنهم فعلوا ذلك في المضافة... فوالدك كان هناك.

- بل كان في بيت حامد.. بعيني رأيته يذهب إلى هناك.

- إي... وماذا قلت؟

- قلت: أنا أتزوج حامد؟ لا... لا، نجوم السماء أقرب له مني، قالت مريم رافعة صوتها، وكل ما ترجوه هو أن يسمع أبوها وتستبق المعركة معه لتخوضها على الفور.

- اخفضي صوتك... لئلا يسمع ويصب جام غضبه عليك.

- ليسمع، وليفعل ما يشاء... لكني لن أتزوج ذلك القميء، أبا عيون خرّارة، هزأة القرية..

وأدركت الأم أن مصيبة سوداء قادمة، فهي تعرف ابنتها مريم، عنيدة مثل أبيها... ولكي تتفادى المصيبة، مالت على ابنتها، وكل هدفها أن تهيئها كما قال زوجها... ولا تهيئة دون أن تخفف من غلوائها... تحتَّ من عنادها، فلا تخالف أمر أبيها.

- لكنك تعرفين أباك، فماذا أنت فاعلة؟

- أرفض وحسب... فهل يزوجونني رغماً عن أنفي؟

- وهل أنت أول فتاة تتزوج رغماً عن أنفها؟ يا بنتي اسمعي مني، أطيعي أباك... فليس أمامك إلا الطاعة.

- أنت تقولين هذا؟ صرت معه بدلاً من أن تكوني معي؟

- أنا معك حتى النهاية.. لكن ماذا أفعل؟ أبوك ظالم عنيد وأنت تعلمين ذلك، قال ستزفين غداً يعني ستزفين...

- لا... هو مخطئ... سأموت ولا أزف زفافاً كهذا، وإلى شبه رجل كهذا، ثم وثبت ناهضة... مندفعة خارجاً دون حتى تصبحين على خير.

دخلت مريم غرفتها، أقفلت الباب وراءها بالمفتاح وأرتجته بالرتاج، ثم راحت تذرعها جيئة وذهاباً... عواصف في رأسها وألسنة نار في عروقها... «أنا أُزَف إلى حامد، وهكذا زفاف؟! لا يا أبي.. المرة أنت تخطئ... تدوس على أجمل أحلام ابنتك... أحلامها بعرس تجتمع فيه أهل القرى كلها... يصدح المزمار ويُقرع الطبل... يهزج الرجال وتزغرد النسوة... ثم يأتيني فارس

الأحلام على فرسه البيضاء، يرفعني بيد واحدة، هو القوي كالزير أبي ليلى المهلهل، يضعني أمامه على السرج لنمضي معاً إلى أحلى جنة وأجمل شهر عسل... فلماذا؟ لماذا تحرمني من أجمل أحلامي يا أبي؟» لكن أباها لا يجيب.. فهو في الغرفة الأخرى يستلقي في فراشه وقد استغرق في النوم، مسترخي الأعصاب مرتاح البال، بعد أن أعطى أمره الحازم لامرأته.

لكن كيف تنام مريم، ووَقْع الصاعقة وَقَعَ على رأسها النبأ؟ هي تفكر وتفكر، تدور في الغرفة وتدور... الغرفة نفسها التي نسجت فيها أجمل الصور ليوم زفافها، أبدع الأماني التي داعبت خيالها، أزهى الحلل التي ألبسته لذلك اليوم... ثم بلمحة عين تتلاشى الصور، الأماني، الحلل كلها، لتحل محلها صورة أقبح من وجه حامد: بضعة رجال يأتون لأخذها إلى زوجها، دون عرس، دون فرح، دون حتى زغرودة، «كيف هذا يا أبي؟ ولماذا؟ خيرة شبان القرية يتمنون ابتسامة من شفتي، كلمة واحدة من لساني؟ فلماذا ترميني إلى قمامتهم؟.. حامد... عمرك لم تحبه... عمرك لم تستقبله في بيتك... فلماذا تقبل به فجأة زوجاً لي؟ ثمة سر، فما هو يا أبي؟ لكن أياً يكن.. لن أطيعك هذه المرة يا أبي.. لن أرضى بحامد زوجاً لي ما حييت».

ساعتين، ثلاثاً، ظلت تدور في الغرفة، تدور على نفسها، تفكر، ترسم الخطط... تلقي بها جانباً لترسم خططاً أخرى.. إلى أن استقرت على واحدة.. فكرت بتفاصيلها واحداً واحداً... ثم عقدت العزم على تنفيذها مهما يكن الثمن. حينذاك فحسب شعرت بساقيها تئنان تعباً وإرهاقاً، تستغيثان طلباً لقسط من الراحة، فجلست على طرف سريرها، تستعيد في ذهنها الخطة التي رسمتها، مقلبة إياها وجهاً لقفا، وقفاً لوجه... إلى أن سمعت صياح الديكة تبشر بقدوم صباح جديد.. حينذاك فحسب استلقت في فراشها ثم أغمضت عينيها واستسلمت إلى نوم هادئ، وكأن يومها القادم لن يكون عاصفاً حاسماً فيه حياة أو موت.

قرع على الباب أيقظها... الضياء مَلأَ الكون... الشمس ارتفعت عالياً في السماء... وسهر الأمس انقلب إلى نوم في الصباح.

- مريم... أفيقي... الإفطار جاهز... إنها الأم تناديها، وللحظات من الزمن تملّكها العجب... لماذا تركوني أنام حتى هذا الوقت؟ لماذا لم يوقظوني مع أخوتي وأخواتي للعمل في الحقل؟ إذ كانوا قد قرروا اليوم أن يزرعوا الخضار... شتل البندورة والباذنجان جاهز وعليهم أن يشتلوه أو تُلِفَ.

- هيا مريم.. الساعة التاسعة وعليك أن تهيئي نفسك... جاءها الصوت من جديد، فانقشعت الغمامة عن عينيها فجأة.. وقد تذكرت النبأ الصاعقة ليلة أمس. كانت قد همت بالنهوض من

الفراش وتلبية نداء الأم، لكن ما إن عادتها الذكرى حتى عادت تستلقي، وقد عاد إلى رأسها القرار الذي اتخذته والتصميم الذي عقدت عليه العزم.

أخيراً جاءها النداء الثالث... بحجة الإفطار، فردت دون أن ترفع رأسها عن الوسادة... وبكل هدوء:

- اذهبي افطري، أمي.. أنا لن أفطر...

- كيف؟ عليك أن تفطري.. تستحمي... و... لكنها لم تدعها تكمل.

- أمي... قلت لك لست جائعة.. ولن أفطر... ولن أستحم.

- طيب.. افتحي الباب على الأقل...

- لا.. لن أفتحه... فدعوني وشأني... دعوني وشأني... صاحت هذه المرة بصوت كله غضب واحتجاج.

ارتدت الأم عن الباب، وقد أقنعها غضب الصوت واحتجاجه أن لا فائدة. فمريم لن تفتح الباب مهما قرعته وطرقته، وهي لن تفطر... كما أنها لن تستحم... لكن سرعان ما تسمّرت في مكانها، وقد وصلت إلى ذلك الاستنتاج: إذن هي مصممة.. لن تهيئ نفسها ولن تذهب إلى حامد، إذن ماذا نقول لأبيها حين يعود؟ سيكسر الباب ويدخل إليها، وربما يحطم رأسها بهراوته قبل أن يخلصها أحد من بين يديه... فجحظت عيناها وفغرت فمها على مصراعيه، ثم اتجهت إلى المطبخ، ضاربة الأخماس بالأسداس...

عاد أخوتها من شتل الخضار، سألوا عنها، فغمغمت وتمتمت محاذرة أن تنبه أحداً إلى الوضع الجديد... أختها طرقت عليها الباب، تريد رؤيتها، لكنها زجرتها، مبعدة إياها عن بابها.. أختها تسمعها، هي الأصغر منها بثلاث سنوات ولا تخالف لها أمراً...

عند الظهيرة، جاءت أم حامد، حاملة للعروس ثياباً جديدة وحلياً ذهبية «صحيح... ليس هناك عرس لكن ينبغي على العروس أن تلبس...». فردت الأم كلاماً بكلام... وهي تعلم أن عليها ألا تفشي سراً عن وضع ابنتها... بعد ذلك بدقائق عاد الأب من الحقل أيضاً، سأل كيف هي الأمور. كل شيء كما أمرت... لا يصير إلا ما تريد يا أبا العيال... يسر أبو العيال ويفرح... طبعاً الرجال يجب أن يكونوا هكذا... أقوياء لا ترد لهم كلمة، إن قالوا فعلوا وإن أمروا نفّذ أمرهم.

عند الغداء، طرقت بابها من جديد:

- افتحي مريم... يجب أن تأكلي أو متّ جوعاً...

- لا تخافي.. أمي... أنا لن آكل، ولن أموت جوعاً...

ولم تزد الأم حرفاً واحداً، بل طرقها وكلامها كله كان همساً، فالأب في البيت، وهي لا تريده أن يعرف شيئاً قبل المساء...

بعد نصف ساعة، جاءت ابنة الجيران تسأل عن مريم، فاعتذرت الأم بأنها خارج البيت... لم تطرق الباب على مريم كي لا تعود بخفي حنين وتكون الفضيحة... لكن حين جاءت فريزة صديقتها الحميمة تسأل عنها... سارعت إليها، وكلها أمل ألا يخيب لها أمل. لم تخيب مريم أملها، إذ ما إن سمعت باسم فريزة حتى همست من وراء الباب:

- دعيها تدخل دون أن يعلم أحد، لتسمع الأم بعد ذلك المفتاح يدور في القفل والرتاج يتحرك... ثم تدخل الصديقة، لكن لا تمضي بضع دقائق حتى تخرج، ويعود المفتاح ليدور من جديد في القفل، وينسحب الرتاج إلى مكانه السابق، معلناً أن شيئاً لم يتغير، وأن مريم عاقدة العزم حتى النهاية.

الأم حائرة خائفة، لا تدري ماذا تقول، ماذا تفعل حين يعود الزوج من صلاة العشاء ويأتي معه الرجال... هي تعلم أنه آتٍ لا محالة... قدر سينزل بابنتها فأين المفر؟ ثم سرعان ما بدأت فرائصها ترتعد، حين سمعت جلبة الرجال وهم يدخلون بوابة الدار، فيأخذهم صاحبهم إلى المضافة، يطمئن على جلوسهم ثم يمضي إلى ابنته الثانية:

- أعدي الشاي للضيوف...

لكنه يقول شيئاً آخر للزوجة، أين مريم؟ دعيها تستعد، يشرب الرجال الشاي ثم يذهبون بها إلى زوجها...

تلعثمت الأم وترددت، غمغمت وتمتمت، وهي لا تدري ما تقول، لكن ما إن صرخ بها غاضباً: ما بك؟ أكل القط لسانك؟ حتى صممت أنْ تَبُقَّ البحصة:

- مريم في غرفتها منذ الأمس، أقفلت عليها الباب ولا ترضى أن تفتح.

- ماذا؟ صرخ بصوت كالرعد.. لا ترضى أن تفتح؟ اذهبي إليها.. أخرجيها أو أخرجتها أنا إخراج الحية من الوكر.

قال ذلك ومضى مسرعاً إلى ضيوفه.. ترددت الأم لحظة ثم خرجت وراءه، وقد أدركت أنه لا بد مما ليس منه بد.

- مريم! الرجال صاروا في البيت، وأبوك غاضب يزمجر... افتحي نتفاهم... مريم...

- أنت وحيدة؟

- أجل... وهم ما زالوا في المضافة، يريدون أن يشربوا الشاي... ثم شعرت بدفقة فرح، وهي تسمع صوت المفتاح يطق والباب يفتح مواربة... دخلت مسرعة، سرعة فأرة مذعورة، آخذة ابنتها بين ذراعيها، هذه التي أسرعت من جديد تغلق الباب، مبادرة أمها:

- وعلى ماذا نتفاهم... أمي؟

- حبيبتي، العناد لا ينفع... هم خمسة رجال وأنت وحيدة، هم أقوياء وأنت ضعيفة... لا حول لك ولا قوة.. فلماذا المكابرة؟

- هذا حقي... أقبل هذا الرجل زوجاً أو أرفضه... ولن يسلبني حقي أحد.

- لكنهم لن يسألوا عن حقٍّ... سيستخدمون القوة.. القوة... فكيف تردّين عليهم؟ هل بابك هذا يحميك؟

- لِمَ لا؟ سأظل متمترسة وراءه، فماذا يفعلون؟

- سيكسرونه....

- يكسرون الباب؟

- وربما يكسرون عشر عصي خيزران على رأسك... فماذا تفعلين؟

- سأظل أرفض... أموت ولا أرضى أن أكون ثمن ضرتك... أمي!

لحظة بهتت الأم وكأنها لم تفهم ما قيل، ثم انفجرت مذعورة:

- ماذا؟ ما الذي قلته...؟

- أبي سيأتي لك بضرة، أمي... أنا أصل إلى بيت حامد... أخته تأتي إليك ضرة هنا...

- لا... مستحيل! مَنْ قال لك هذا؟

- فريزة رأت بعينها الأخت تبكي، وهم يعدونها كي تكون البديلة لك.

- آه... هذا هو السر إذن... ضرة؟! تريد أن تأتيني بضرة؟ قالت وكأنها تخاطبه أمامها ثم اندفعت إلى الباب لتخرج منه كالسهم.

تنفست مريم الصعداء، وقد فرحت أن صار لها حليفة تشد من أزرها، أحكمت إغلاق الباب من جديد، بل جاءت بكرسٍ وضعتها خلفه، كي يزداد متانة وصموداً فلا يستطيع فتحه أحد...

لكن سرعان ما غاض الفرح في قلبها، وقد خرقت أذنها زعقة موجعة عرفت في الحال أنها زعقة أمها، لتتبعها في الحال جلبة وصراخ... أبوها يصرخ وأمها تزعق، فيما صوت عصاه تنهال على



ظهر أمها، يشتد اللحظة تلو اللحظة. مريم تسمع فتنكمش على نفسها، ترتجف خوفاً، تصطك ركبتاها شفقة على الأم التي تجلد على يد جلّاد لا يرحم. مسكينة هذه الأم كم لاقت وتلاقي على يده مر العذاب.. لكن فجأة توقف الصراخ وكفَّت أمها عن الزعيق، فيما بدأت جلبة جديدة تطرق مسامعها. الرجال يتجهون إلى غرفتها، يصلون إلى الباب، يحاول أحدهم فتحه ليرتدَّ خائباً.

- افتحي يا بنت! يأتي صوت الأب هادراً كالرعد...

لكن البنت تلوذ بركن الغرفة القصي، شادة أوتارها إلى أقصى درجة، خرساء، صماء، لا ترد ولا تصد. من جديد عاد الصوت يزأر، هذه المرة كالأسد، ثم جاء التهديد... مع ذلك ظلت صماء بكماء لا تسمع ولا تتكلم.

- اكسروا الباب! زعق الأب من جديد ليأتي تنفيذ الأمر صدمات بالباب وارتطامات رجَّت الغرفة رجاً، مرتين، ثلاثاً..

كانت الأكتاف ترتطم بالباب، ثم انفتح الباب على مصراعيه، ليندفع منه الرجال الخمسة كأنهم إعصار. ودون كلمة يتقدم الأب بخطاً واسعة، عيناه تقدحان شرراً، شفتاه تسكبان اللعنات انسكاب المطر... ثم دون رحمة أو شفقة ينهال على مريم بعصاه الخيزران انهيال برد عاصف، فلا تجد مريم نفسها إلا وهي تتكوم على نفسها أرضاً، يداها فوق رأسها تريد أن تحميه من ضربات الخيزران، والصراخ يملأ حلقها، يريد أن يخرج، لكنها تكبحه.. «لا... لن أفرحهم بسماع

صـوتي... لن أجعلهم يشـمتون بي أبداً.. ليضرب... ليضـرب. ولأمت... ولأمت، دون أن يسمع لي صوتاً».

عشرون... ثلاثون ضربة خيزران هوت على ظهرها، مؤخرتها، يديها، لكن دون أن يصدر عنها صوت... الصوت الوحيد هو صوت أبيها، يزعق، يصرخ، يهدد وتهوي خيزرانته سوطاً من نار يلهب ظهرها.. مع ذلك لا تصـرخ. تعضُّ على شـفتيها... تكاد تقضم لسـانها بأسنانها لكنها لا تصرخ، أخيراً يتعب الأب فيصرخ!

- جروها إلى بيت حامد... هذه الفتاة العاقة... جروها من شعرها... حتى هناك..

في الحال شـعرت مريم بأيد تمسـك بها من كتفيها، أيد تقبض على شـعرها ثم تبدأ الجر... الشـعر يؤلـم كثيراً فلا تملك إلا أن تنجر معهم، يسـحبونها فتنسـحب، ثم يوقفونهـا على رجليها فتقـف، يدفعونهـا فتندفع، لاحقة بخطاهم، وقـد فقدت كل قدرة على المقاومـة، إلى أن أدخلوها غرفة العريس.

معفرة الثياب، منفوشة الشعر، موجعة الرأس، لاهبة الظهر، ألقوا بها أرضاً ثم خرجوا دون أن ينبس أحد منهم بكلمة. أغلقوا الباب وراءهم، فأحسـت بروحها ترتد. ها قد ذهب الألم... سياط النار على ظهرها تتوقف، شعرها لا أحد يقتلعه من مكانه... «إذن عودي إلى عزمك يا مريم... ما صممت عليه نفّذيه.. اشتدي عزيمة ولا تستسلمي... موتي ولا تستسلمي يا مريم...»

في الحال هبَّت على قدميها، سـوت ثيابها، سـوت شـعرها وهي تنظر إلى الباب... كلها آذان صاغية، علَّها تسمع صوتاً في الفناء أو وقع خطاً قادمة... لكن لا شيء هناك. ذلك أفسح لها مجالاً لتتنفس بعمق أكثر، تشحذ عزيمتها أكثر، فالمعركة تبدأ الآن.

دقائق بطول الدهر انتظرت، وهي تسـمع جلبة أقدام، وضـجة أصـوات وكأن الرجال أنفسهم كانوا يقومون بمهمة مماثلة للمهمة التي قاموا بها قبل لحظات... «مسكينة!! نعجة أخرى تساق إلى المذبح» فكّرت مريم وهي تشدُّ من قامتها أكثر، تصلّب عودها أكثر، قبل أن يجيء عريس الهناء.

فتح الباب بقوة عنترة بن شداد، فصارت مريم وتراً مشدوداً في ليل قارس... ثم دخل حامد، منتبـج الأوداج، منتفخ الصـدر وبيـده خيزرانة كتلك التـي ألهبت ظهرها قبل لحظـات... بلمحة سـريعة مسحته من أعلى إلى أسفل، ثم أشـاحت بوجهها عنه، لا تريد رؤية وجهه القبيح ولا شكله البغيض.

- هه.. أخيراً صرت ملك يدي... كسيرة ذليلة، صرت في بيتي...

قال وهو يلوح بخيزرانته ويقهقه قهقهة السخرية... بطرف عينها نظرت إليه ثم هزت رأسها دون أن تنبس ببنت شفة...

- ماذا؟ خانعة ذليلة صرت؟ لا تجرؤين حتى على الكلام؟

- بل ليس بيننا كلام..

- إذن، اخلعي ثيابك... لن أجلدك بهذه الخيزرانة إلا وأنت عارية..

- احفظ خيزرانتك حامد.. فلن تجلدني أبداً، كاسية أو عارية...

- واثقة من نفسك إذن؟ قال وهو يعود للتلويح بخيزرانته والتقدم خطوة أو خطوتين..

- وفّر خيزرانتك يا هذا، واحفظ كرامتك وكرامتي خير لك ولي.

- لا... سأحفظ كرامتي بأن اكسر هذه الخيزرانة على ظهرك، ولوّح بالخيزرانة مقترباً منها أكثر.

- خسئت... لا أنت ولا خيزرانتك ستمس شعرة مني..

- مغرورة... واهمة. أنا مصمم على سحق عنادك... كسر رأسك... ولن أدّخر جهداً من أجل هذه الغاية. قال وقد صار على بعد خطوتين منها..

- إذن، خاب أملك. هذا سيخيب أملك... وبسرعة البرق أخرجت من عبها خنجراً سددته إلى صدر حامد...

- ما هذا؟ خنجر؟ تريدين قتلي؟ راح يتلعثم متراجعاً، خائفاً مرتجفاً.

- أجل... أقتلك ولا تلمس مني ظفراً.. صرخت به وهي تقترب بخنجرها من عنقه... أتسمع أيها القبيح؟ تموت قبل أن تمس شعرة مني... راحت تهدده وهي تقترب منه إلى أن صار قرب الباب، عينه على الخنجر، وكل ما فيه يرتجف، ريشة في مهب ريح.

- وأختي التي ذهبت إلى أبيك؟

- اذهب فأرجعها قبل أن يفترسها الذئب..

- أذهب.. أذهب. قال بصوت مرتعش وركبتين تصطكان. أما أنت فعودي إلى أهلك... لم أعد أريد الزواج بك... لم أعد أريدك.

- اغرب عن وجهي إذن... هيا.. انقلع.

وكأنه غير مصدق أنه نجا بنفسه... خرج حامد مولياً الأدبار، ناسياً حتى خيزرانته.

تابعتـه مريم، وهو يهرول عبـر الفناء، ثم يخرج من باب الدار، وأمه تلحق به صـائحة: حامد حامد.

عند ذاك، أخذت مريم شـهيقاً عميقاً ملأت به صـدرها هواء، ثم بفرح النصر وخطا الواثقة من نفسـها، راحت تَعبُر الفناء نحو دار عمها، القريبـة والوحيدة التي لا يجرؤ والدها على انتهاك حرمتها.

❁ ❁ ❁

العرائش...!

حسن حميد

-١-

كم من القطارات مرّت، ونحن في المحطة نحكي وننتظر!

وكم من الخلق توافدوا على المحطة، فاقتربوا منا، وتباعدوا عنها، ولم يبقَ منهم سوى الهمهمات وبعض ألوان ملابسهم، وبعض الطرائف المضحكة!

-٢-

كنا ثلاث صديقات متقدمات في العمر إلى حدّ ما، بعدما غدا شبابنا خلفنا تماماً، كنا عائدات من رحلة بحرية وددنا من خلالها أن نودّع الصيف بمفردنا، ومن دون أي مشاغبات أو هموم، أو ذكريات موجعة!

اجتمعنا في بيت (رشيدة)، وخطّطنا للرحلة، واتفقنا على أيامها، وأهدافِها، مثلما اتفقنا على الأمكنة التي سنزورُها، وقد قرّ رأينُا ألا نصطحب معنا حقائب كبيرة مكتظةً بالثياب والحاجيات.

- العمل الفني: الفنان ناصر نزين الدين.

قالت (فتون): سنشتري كلَّ ما نحتاج إليه من هناك. علينا أن نُودِع ما اعتدنا عليه في بيوتنا، من فرشاة الأسنان إلى قميص النوم، ومن المشط إلى ساعة اليد!

أردنا، باختصار شديد، أن نفك ارتباطنا من سطوة الأشياء التي اعتدناها، والرتابة التي صارت قانوناً يحكم حياتنا.

قالت (رشيدة): وممنوع الحديث عن أي شيء يكدر مزاجنا، سنذهبُ إلى الرحلة كالأطفال، ونعود منها كالأطفال. فأيّدناها!

سألت (رشيدة) التي تعزف على العود، وتحبُ الغناء، وتعرفُ عن عبد الوهاب، وأم كلثوم، وزكريا أحمد، وراقية إبراهيم ما لا يعرفه أهلوهم، قلت لها: والعود يا (رشيدة)! فقالت: (سلوى) أنت تطلقين النار على أهداف الرحلة، أنت تضعين في الأرز بصلاً. قلنا: لا نأخذ شيئاً، يعني لا نأخذ شيئاً!

قلت: والليل، والسهر، والعود، والغناء!

قالت بحزم: سأشتري عوداً من هناك!

فعلاً كل شيء كان حازماً وحاسماً، ولكن الأخطر، كان اتفاقنا ألا نتحدث عن الرجال مطلقاً! أن نبتعد عن ذكرياتنا معهم، أن ننسى تاريخنا معهم، بل أن ننسى تاريخ الرجال كلّه، من أيام حمورابي إلى زمن محمد علي كلاي! وقد وافقنا على هذا الشرط، ولكن بامتعاض، وتردد، وبرودة قاتلة!

(فتون) الأكثر شراسة، وحدّةً، قالت: (بلا رجال، بلا بطيخ!)، كل شيء في هذه الرحلة سيكون أنثوياً، سيكون مديحاً للمرأة والأنوثة، ولا بأس من استحضار تاريخ المرأة والحديث عنها، ومعرفة ما كانت عليه أيام الإغريق، والفراعنة، وأيام الهنود، والروم، وأيام القياصرة أيضاً!

قالت (رشيدة): أنا أحب (سافو) شاعرة الإغريق، سأحدثكن عنها أحاديث العجب، وسأقرأ لكن بعض أشعارها التي هي أهم من معظم قصائد الغزل، والرقة، والجمال، والرهافة في أيامنا الراهنة!

-٣-

أيام نادرة، وغنية، ومبهجة.. مرت بنا، ومررنا بها! ولكم رأينا جمال الحياة حين تتخلّى عن أسئلتها الشيطانية! وحين تصير الواحدة منّا حرةً! حرةً في كل شيء!



فلا تفكير، ولا طلبات، ولا استحواذ، ولا انفراد، ولا أحلام! نأكل بلا مواعيد، ونستيقظ بلا مواعيد، ونسبح بلا مواعيد، ونذهب إلى الغابات من دون مواعيد أيضاً، ونخرج منفردات أو مجتمعات، مع (الدليلة زينات) التي اخترناها، أو من دونها! ولكن كنا نجتمع ليلاً، وتحديداً في النصف الثاني من الليل في (الصالون) المشترك الذي يتوسط الغرف التي اخترناها! فتتحدثُ كلُّ واحدة منا عما حدث لها في النهار أو الليل... ماذا رأت، وماذا سمعت، وما الذي أعجبها، وما الذي أزعجها! وقد كانت الأحاديثُ مدهشةً وطريفة! والأمرُ اللافتُ للانتباه أن الرجال لم يحضروا في أحاديثنا على الإطلاق، فغابوا، وغابت سيرهم! وهذا ما اتفقنا عليه قبل أن ننطلق في رحلتنا! وهذا ما كان مبعثَ سرورنا!

طبعاً كان البحر ممتلئاً بالنساء والرجال والأطفال، كما أن الغابات كانت ممتلئة بالنساء والرجال والأطفال. وكانت قربَ البحرِ عرائشُ من القصب، وأعواد شجيرات الغار، وشجيرات الخيزران، وكانت هيئاتُها جميلةً ومغريةً أن تقضي الواحدة منا فيها وقتاً طويلاً أو قصيراً. أحسسنا بأن هذه العرائش، التي لها شبيهاتُها في الغابة أيضاً، مثيرةٌ، وسحريةٌ، ولا بدّ من أن الطقوسَ التي تمارسُ بداخلها على غاية من السرية، وعلى غاية من المتعة والرضا والدهشة أيضاً. وهذا ما أكدتهُ لنا (الدليلةُ زينات)! قالت لنا: التجريبُ في البحرِ والغابةِ مسموحٌ وممتعٌ!، وكلُّ شيء بإرادةِ المرء، هو من يختارُ، وهو من يحددُ رغباتِه، لا شيء مفروض هنا! فسألناها: وماذا يوجد في داخل هذه العرائش، هنا قربَ شاطئِ البحر، وهناك في الغابة، قالت: أسرار! ومن يريدُ اقتحامَ عالمِ الأسرار عليه أن يجرب، وأن يختار!

فعلاً، كانت العرائش لغزاً محيراً بالنسبة إلينا، ولذلك، ومنذ الليلة الأولى، جلسنا ساعة أو أكثر، ونحن نديرُ الحوار حَولَ العرائش البحرية والغاباتية، وهل نقتحمُها لنقعَ على ما فيها من أسرار، أم نتجاهلُها؟ وهل فعلاً خياراتنا هي التي ستحكم على التجربة، وما من أحدٍ سيفرضُ علينا أيَّ شيءٍ! وتوصلنا إلى قرار مشترك، بأن نجرِّب! أي أن ندخل إلى هذه

العرائش، ونـرى ما فيها من أسـرار ومتع، ولكن علينا أن نغادرها فوراً إن كان بداخلها أحدٌ من الرجال! فالرحلةُ رحلةٌ أنثويةٌ، ونحن نريدُ تأنيثَ العالم، وسحبَه بعيداً عن عالم الذكورية المريضـة! وتركنـا لأنفسـنـا الحريةَ في وقـت الدخول إلى هـذه العرائش سـواء أكانت قرب الشاطئ، أم في الغابة!

(رشـيدة) فنانة، لها عينٌ ذاتُ حساسـية خاصـة، عينٌ نفوذ، سـألتنا: وهـل هناك من فرقٍ بين عريشـةٍ من أعواد القصـب، وأخرى من أعواد الغار أو الخيزران؟! ولم نجب سـوى بتكهنات وتخمينـات! ولكـن حين هممنا بدخول العرائش، عرفنا أن لكل منها خصوصـية يحددها السـحر المخـول بدخولها. كانـت عرائش الخيزران هي الأعلى، ربما لأنها هي الأوسـع! واتفقنا أن ندخل إليهـا مـرة واحدة، وفـي نهار واحـد، وأن نتحدث عنها فـي المسـاء، حينما نؤوب إلـى الفندق! واقترحـت (فتـون) أن ندخل جميعنا إلى عرائش الخيزران في يوم واحد، ثم إن أعجبتنا الفكرة، ندخل جميعاً وفي يوم آخر إلى عرائش الغار، ومن ثم ندخل إلى عرائش القصب!

وأن نتحـدث بصـراحة، ومـن دون التفـاف أو مراوغـة، فالكـذب فـي هـذه الرحلـة ممنوع! لأننـا سـنعرف جميعاً ما هـو بداخل كل العرائش سـواء أكانت من الخيزران أم مـن الغار أم من القصب!

وسألتني (فتون) بماذا سنبدأ يا (سلوى)؟!

فقلـت: نبـدأ بالغالي، بعرائش الخيزران! وصـفقنا للفكرة، لأن رشـيدة قالت علينـا أن نبدأ من الأعالي، ثم ننزل هبوطاً، فعادة ما يكون الهبوط أسـهل من الصـعود؛ الصعود ينشف الريق، ويزهق الروح! ونمنا، ونحن نحلم بالعرائش!

-٤-

منذ الصباح الباكر، بَدَوْنَ نشيطات، متوردات الخدود، والأغنيات تشيل على شفاهنا تمتمات ودندنة. ولم نر صـورنا في المرايا، لأننا قررنا أيضـاً عدم اصـطحاب المرايا أو مواجهتها داخل غرفنا، وقد اتفقنا على هذا الأمر مسـبقاً. ولكم سرّتنا الفكرة لأننا رأينا وجوه بعضنا بعضاً على حقيقتها من دون أصبغة أو دهون أو رتوش! ولكم أثنت الواحدة منا على الأخرى لأنها تبدو أجمل مما لو كانت قد صـبغت أو دهنت أو أجْرَتْ بعض الرتوش على وجهها. جهازا تسـبيل الشـعر ولفّه كانا ممنوعين أيضاً، فلا تزيين، ولا زينة في حضرة البحر، والغابة!

رأيـت (فتـون) تخرج حافية، فقلت في نفسـي: لقد اختـارت البحر! ورأيت (رشـيدة) تلبس حذاءهـا المطاطـي، فقلـت: لقد اختـارت الغابة. أمـا أنا فاقتديـت بـ (فتون) وخرجـت حافية! طبعاً قلنا لـ (الدليلة زينات) أن لا تأتي لأننا نريد اكتشـاف ما في العرائش! وهكذا كان. خرجن منفردات، (رشيدة) أدارت لنا ظهرها، ومضت في الدرب المنحدر نحو الغابة، و(فتون) سبقتني إلى البحر!

رأيتهـا تمـرّ بعدد من عرائشـ الخيزران، ولم تتوقـف عندها! مجنونة (فتون) فهي عاشـقة للرقـم (٧)، لعلهـا أرادت أن تدخل إلى العريشـة السـابعة، طبعـاً لم تكن العرائش متلاصـقة، ولا متوازيـة، كانـت موزعـة على نحو جميـل، فيه كثيرٌ من الـذكاء والحذق، بحيـث لا يرى المرء العريشـة إلا مصادفة، لأن المظلات، والأكشاك، والأسرة، والملاعب، والكراسي، ومحلات البيع الصـغيرة، والجدران الاسـتنادية، وحنفيـات الماء، كلها تشـبه الظلال التي تغطـي العرائش أو تخفيها...!

رأيـت (فتون) تختـار إحدى العرائش، بعد أن أعطت النقود لإحدى النسـاء الواقفات قربها، رأيتها تمشي في الممر الضيق الذي يأخذها إلى باب عريشة الخيزران، ولم تكن حذرة، أو قلقة، وهذا ما قرّ في نفسي، لأن (فتون) شرسة، وقوية أيضاً.

وقريباً من العريشـة التي اختارتها، تشـاغلت بنفسي، وبحقيبتي لكي أرى ما إن كانت (فتون) ستخرج سريعاً من العريشة أم لا. تشاغلت وقتاً، حسبته طويلاً، و(فتون) لم تخرج، لذلك قررت أن أدخل إلى عريشة من عرائش الخيزران، لأرى ما فيها، فأنا أعرف مزاج (فتون) الصعب، فهي لو لم تجد ما آنسها، وأمتعها، وشدّ انتباهها، لما بقيت لحظة واحدة داخل العريشة، ولما تأخرت عن الخروج منها!

اخترتُ عريشـة، بدت لي جميلة، ومثيرة للانتباه، لأن فوقها راية حمراء، تعلو السـطح تماماً، وبجانبها صـندوق من أعواد الخيزران أيضـاً، يبدو فيه زوج من طيـور الحمام! دفعت للمرأة التي تقف بقرب العريشة، وكان المبلغ كبيراً، فأرشدتني إلى الممر المفضي إلى بوابة العريشة! ودخلت! ويـا لذلـك الدخـول المدهش لأنني رأيت ما لم أكـن أتوقعه! وما لم يكن يخطـر ببالي، وأعتقد أن (رشيدة) وصلت إلى الغابة، ولابدّ من أنها دخلت أيضاً إلى واحدة من عرائش الخيزران، ولابدّ أن (فتون) وجدتْ ما وجدتُ، وأنها مشدودةٌ مثلي، وبكل حواسها إلى المكان.

وقت طويل مرّ عليَّ وأنا داخل عريشة الخيزران!

فلم أخرج منها إلا قبيل الغروب بقليل. وحين خرجت رأيت الشاطئ يتزين بالناس، وقد لفّه الصخب، وشالت به الأحاديث، والحركة، والمناداة، والمناظر البديعة، والتراشق بالماء، والدراجات العائمة، والقوارب الصغيرة التي تلفّها الموسيقا العالية! فحملت جسدي، ومضيت به إلى الماء، وهناك رميته، فطفا مثل لوح خشب! لم يكن جسدي الذي يطفو على سطح البحر، بل كانت روحي! ولم أعد من المتعة الآسرة التي لفتني إلا على صوت (فتون)، و(رشيدة) المنادي (سلوى، سلوى)! فرفعت يدي ولوحت لهما، ولا بدّ من أن وجهي كله كان ابتسامة كبيرة أفصحت عن متعتي العارمة!

وحين اقتربنا من بعضنا بعضاً، رأيت وجه (فتون) هالة قمر، ووجه (رشيدة) هالة قمر مشابهة، وكدت أصرخ بهما منبهة لجمالهما الساحر، لكنني خرست... حين صرخت كلّ منهما بي: يا إلهي... وجهك هالة قمر!

فخمنتُ أن الذي حدث لي في عريشة الخيزران هو الذي حدث لهما أيضاً!

وماج بنا البحر وهاج إلى أن انتشلنا أجسادنا منه، واستعدناها منه، ثم تقاودنا معاً، مثل كائنات من خدر أو نعاس، ومضينا إلى الفندق، وهناك صنعنا طعاماً لذيذاً، وشربنا شراباً لذيذاً، ثم أوينا إلى فرشنا، وقد تاقت نفوسنا إلى النوم! ولم تحدّث أي واحدة منا أخبارها! ولم تسأل أي واحدة منا عن الذي رأته داخل العرائش، وقد كرت أيام الرحلة، ولم تجرؤ أي منا أن تسأل، أو تشير، أو تلمّح إلى ما في عرائش الخيزران! مع أننا تواعدنا مرات ومرات لكي نعرف أيضاً ماذا يوجد بداخل عرائش الغار، وعرائش القصب!

الآن، نحن في محطة القطارات، وقد تأخرنا كثيراً، ليس لأن القطارات لم تأت، ولا لأن القطارات مزدحمة، ولا لأننا لا نود العودة إلى بيوتنا، وإنما لأننا كنّا نتحدّث عن ذلك الذي رأيناه، وعشناه، وسررنا به داخل عرائش الخيزران، والغار، والقصب.

وحين هممنا بالنهوض إلى القطار، لنأخذه عائدات إلى بيوتنا، كانت وجوهنا مغسولةً... بالدموع!

❁ ❁ ❁

يتيمة في الدير

ضحى مهنا

كان ديـر (.B) القريب من بيروت مألوفـاً لي. لكن أنْ أدخله في زيارة برفقة ماميتو لألعب مع الأولاد فهو أمر بهيج، وأنْ أنزل فيه اليوم لأمرٌ شاق ومهلك، بعد أن ودّعت ماميتو منذ أيام وهي نائمة في مرقدها قرب أمها كارمن لافيتا.

دخلت الدير برفقة الراهبة الأخت، صـديقة ماميتو، وتحمل اسمها نفسه. كان صرير باب الحديـد مفزعـاً حينما دخلنـا. وقد أجفلت حين اصـطفق وراءنا بقوة ربما لثقله أو... وصـار صلتي بأحبتي الذين انتظرتهم أمامه طويلاً. ولاسيّما حين أسمع صريره فأركض لأرى مَنْ مِن أحبتي جاء... ولم يفعل أحد منهم.

ما كانت سـاحات الدير بالاتسـاع الذي عرفته، وكانت أشـجاره عالية ومتقاربة أكثر حتى كادت تغطّي السماء، ولا أتذكّر أنها كانت في صورتها هذه من قبل.

حين أغمض عيني اليوم بعد سنوات وسنوات، أكاد أشعر شعوراً حقيقياً بذلك التعب الذي أصـابني يومئذٍ، وأحسسـت بضـعف جعل خطواتي متثاقلة وأنا أصـعد إلى غرفتي مع راهبتي، أدراجاً حجرية صـلبة. عبرنا ممرات طويلة تحت سـقوفٍ عالية، وكان ثمة صـور كثيرة تتعلق

- العمل الفني: الفنانة ناديا داود.

بحيطانها الممتدة، صور لامرأة وصغيرها الذي عُلّق على عمود وكان يتألّم. كانت الممرات تقطعها أبواب تفصل أجنحة خاصة بكل فئة من النزيلات كما عرفت لاحقاً.

كانت غرفتي في الدير تشبه تلك التي في بيتنا بالأشرفية، ملاءة السرير المزهرة نفسها وكذلك الأباجورة الصغيرة، أخبرتني الراهبة «إنَّ أمك نبّهتني بأنَّ بيلاسلمى لا تحب الظلمة، تخافها، وضوء الأباجورة ينبغي ألاّ يُطفأ قبل أن تستيقظ»، رأيت السرير ضيقاً فسألت أين ستنام (لعوّباتي)، فأجابتني راهبتي بمرح: «سنفرش لها بساط اللعب فتنام عليه، ربما تحب الاستيقاظ المبكر لتلعب وتثرثر، فلا توقظك!». كان مرحاً مصطنعاً كما أتذكر اليوم. فلن أنسى ذلك الحزن في عينيها وقد فارقت صديقتها ماميتو، رأيتها تفتح خزانة لترتّب فيها ثيابي، وهي تشير إلى جمال هذه الملائكة الملصقة في أعلاها أو إلى زهور ونجوم لامعة تحطّ على بابيها الصغيرين. ولكن هل كانت تهتم بيلاسلمى بهذا الجمال البديع والمتواضع؟

رأيت بالوناً معلّقاً بسقف الغرفة يشبه غيمة بنفسجية. لا بد أن ماميتو أخبرتهم بحبي للبالونات، وما رأيت في كل هذا بهجة وفرحاً، بل رغبت في تلك اللحظات أن أكون في الإسكندرية مع كنكون وعلي توءم مون فرير = أخي إبراهيم، كنت لأجد فيها مدارس للراهبات ومدرسة فرنسية مثل مدرستي الفرنسية (الإيكول) في بيروت. هكذا قالت (تانت) هدى زوجة مون فرير إبراهيم، لكنها أضافت بأن ماميتو أوصت بـ«إما أن تعيشي مع أخيك في الشام وإما أن تنزلي في هذا الدير ريثما ينهي إبراهيم أعماله في الإسكندرية، ونعود جميعاً إلى الشام». وقالت راهبتي: إنها كانت تعتقد أنّها تختار لي الأفضل والأكثر أماناً، قال إبراهيم: «الله يرحمها» وأطال الحديث عن طيبتها ومحبتها التي غمرت الجميع، أخبرني وكنت أعرف أنها كانت تحبني حباً عظيماً، وتمنّت عليَّ أن أعتذر منك لأنها ما استطاعت أن تعيش معك سنين أخرى و...».

تلك الكلمات كانت كبيرة وثقيلة على طفلة في السابعة (تعتذر ــ لا تستطيع، لن تعيش... وكان مون فرير أميناً في نقل الرسالة كما قال بعد سنوات، يرتبك دائماً أمام الموت، وهو الذي فقد أمه مذ كان في العاشرة من عمره «إنها بذرة حية تحت أقدام عائلتنا و...» قال هذا إبراهيم. وعادت (تانت) هدى للقول: لو أني رافقتهم إلى الإسكندرية لكانت اعتنت بي عنايتها



بعلي وكنكون، فقد تــردّ جزءاً من معروف كبير تلقّته من ماميتو، كانت تتكلم ومسـحة من حزن وقهر تطوف فــي عينيها الباكيتين، وقــد تَحوَّل لون بشــرتها كمــا أتذكر، إلى لــون رمادي وهي البيضاء الإسكندرانية...

آخ يــا ماميتــو! لقــد فكــرت فــي كل شــيء إلَّا في ســجن مون فرير إبراهيم الــذي خــرج عــن الترتيــب الــذي وضعته بعناية ومحبة. دخل بعد رحيلك بأيام إلى الســجن «لقد أغضب الدولة» كما قال صديق جــاء إلينــا مــن الشــام، وكان علــى (تانــت) هــدى أن تذهب بالتــوءَم إلى الإســكندرية، وأن تنزل بيلاســلمى في الدير كما أرادت أمها. إنْ هي إلَّا مدّة بسـيطة، فإبراهيم بريء، كما قالت (تانت) هدى، لا يتدخّل في السياســة ولا عمل له إلَّا المحاماة والتجارة، إنْ هي إلا وشــاية من أحــد المتملّقين المنافقين! هــل كَفَرَ إبراهيم أو خان الوطن حين قال بين أصــدقاء، أو حرام عليه أن يحزن ويغضــب لموت صــديقه في السجن؟ وكان ناصــرياً ثم مسحت عينيها وغصت حرقة بصوتها...

عــادت الكلمات الكبيرة تحفر عميقاً في صدري، أضيف إليها بين حين وآخر كلمات عصيّة علــى الفهم بعــد أن كانت ثلاثاً «المرض والموت والســجن!»، واليوم أتســاءل عــن تلك الأيام وما تلاها أيهّما أكثر عدالة ورحمة السماء أم الأرض؟ ولا جواب.

فقــد علمت لاحقــاً أنَّ الأطباء في بيروت استأصــلوا الكتلة اللعينــة المختبئة في جملة من الأعصــاب من رأس أمي. كانت العملية بالغة الخطورة، لكنهم نجحوا، ولم يتبق إلَّا أن يتدخّل

الله. لكن الله لم يتدخَّل. لماذا ترك يتيمة صغيرة تعاني لوعة الفراق والفقدان، ثم دعا الناس إلى الإحسان إلى اليتيم فلا يقهرونه؟ وهو كان أول... أستغفر الله. سامحني.

جلستُ على السرير وعيناي تدوران في الغرفة، سألت عن صورتين، إحداهما لامرأة تضع في حضنها طفلاً، قالت راهبتي: «إنها الأم السيدة العذراء وابنها المسيح!»، وأمَّا الصورة الأخرى فكانت للسيد المسيح معلقاً على عمود. فسألتها لماذا هو هكذا؟ إنه يتألم. لماذا؟... فأجابتني بثقة: «لينقذنا!» ثم تابعت بأن هذه الصور ليست لك، سنحمل من بيتكم صوراً لك ولعائلتك... وحين سألتها لماذا ليست لي؟ تردَّدت قليلاً قبل أن تجيب.

رأيت ما يشبه الضيق على وجهها. ربما لم تعرف إجابات شافية لطفلة صغيرة.

لماذا تكون الإجابة صغيرة عن سؤال يبدو كبيراً؟ أتذكر أني قلت إنِّي أحب صورة مريم وابنها، إنها تذكّرني بماميتو، كانت تضعني في حضنها وتغنّي لي، وجاء البكاء الذي لن يتوقف طوال عمري، وتركت راهبتي الثياب وغيرها لتسألني عن بكائي فأجبتُها بضجر، «ألا تعرفين؟»، وقلت في نفسي: «ما هذا السؤال الغبي؟». أذكر أني سألتها وأنا أعود إلى المسيح المنقذ: «لماذا لم ينقذ نفسه؟ لماذا لم ينقذه من أنقذهم؟»، وعادت إلى الثياب وهي تقول «لا تسألي كثيراً حبيبتي. هنا لا يحبّون الأسئلة، ولا تتكلمي إلَّا حين يسألك أحد...». حقاً لا معنى لأسئلة الحياة أمام الظلم، والأسئلة ستكون ممنوعة داخل الدير وخارجه. ودخلت في الصمت الطويل الباكي.

يبدو أن الرحمة لن تفارق راهبتي. فنزلت بي إلى الحديقة نمشي في جنباتها تسمي لي نباتاتها وأشجارها، نقف أمام أحواض من الورود والزهور. تسير إلى واحدة «إنها الوردة الشامية. إنها من الشام وطنك، انظري إلى أوراقها الناعمة كالمخمل أو الحرير... تعاليْ نسقيها... هي تحب الماء والدفء!»، ماذا تفعل راهبتي؟ هل كنت لأتناسى رحيل ماميتو أمام الوردة الشامية؟

أحسستُ بعطشٍ شديد، فهل أطلب ماءً قبل أن يسألني أحد كما نبهتني منذ قليل؟

ولكنّي طلبت بصوت ضعيف ماءً، فقد شعرت بجفاف في حلقي و... وسارعت الرحيمة وهي تحوطني بمحبة، وتسألني «ألستِ جائعة؟». هززت رأسي بالنفي، وقلت برجاء: «أريد الماء، إذا سمحتِ» ــ ينبغي لليتيمة قبل غيرها أن تكون مهذبة!

رأيت في الساحة المجاورة للمطبخ صغيرات مثلي أو أكبر قليلاً، فقالت راهبتي: إنَّ الصغيرات انتهين اليوم من الدراسة. تعالي نلعب معهن. سألتُها إن كانت الصغيرات قد فقدْنَ أمهاتهنّ، فأجابت متلعثمةً: «لا. لا. لا أعرف. لكل واحدة قصة». لعبتُ دون نشاط مع صغيرات وراهبات مرحات، ثم انسحبت وجلستُ على مقعد خشبي. وكانت ماميتو وإبراهيم مع عائلته تروح وتجيء، وجاءت راهبتي لتجلس قربي عاجزة عن إخراجي من الموت والسجن والفراق المرير. قالت بعد صمت: إنّها ستأتيني بسترة صوفية فالجو يميل إلى البرودة بعد العصر، وبقيت على صمتي وشرودي، وما أذكره اليوم أني غضبت أو زعلت من السيدة العذراء لأنها أخذت مني ماميتو لأنها تحبها كما أخبرتني راهبتي، وكانت قد قالت لي في المستشفى: إنّها كانت مريضة لا تتحمل الأوجاع، وفكرت في أني كنت أحب ماميتو وكانت تحبني أكثر مما تحبنا العذراء! فلماذا الأم الطاهرة فعلت ما فعلته؟! وفي سنوات تالية أخبرتني إحداهن في الشام بأن ماميتو تعيش الآن في الجنة التي وصفتها لي بالرياض النضرة المزهرة التي تقع عند أفواه الينابيع العذبة، وفي سنوات تالية، وكنت أستمع إلى أحدهم في التلفاز وهو يغري تلامذته بالقتال فمثواهم الجنة حيث الحوريات و... دعوت الله ألَّا يلتقي أحدهم بماميتو في الجنة حيث تسرح وتمرح. فما أحببت لها لقاء ذلك المحارب لأنه سيقتلها، فقد كانت تكره العنف كما تكره الظلم... ثم فكرت في أنها قد تكون شاخت، وغزا الشيب رأسها في هذه السنوات الطوال. فلا يلتفت إليها المحارب، وقد عرف عنهم حبّهم للفتيات الصغيرات.

ولكنني لن أنسى أبداً تلك الصغيرة في الدير، مهما مرّ عليّ من سنين سمان وعجاف، كان اليوم الأول فيه قد رحل مبكراً وهو يختنق بالدموع، ولم تفلح الرفيقات في المطعم على العشاء أن أخرج إليهن، واكتفيت بطبق الحلوى (الجيلاتين)، وأعرضت عن الدجاج والمعكرونة والجبنة، التي تسيل فوقها، أذكر أن حرارة لئيمة هجمت عليّ في الليل. وصحوت على نسوة بعض منهن راهبات، كنّ يتكلّمن بالعربية والفرنسية. وسمعت صوت امرأة تقول بالعربية «يا عدرا ـ يا عدرا ـ أنقذي الطفلة»، وأخرى تقول: «سنحملها لنضعها في (البانيو) حيث وضعت الثلج» آخ. كان كالنار التي تلسع، واستغثت بماميتو ولا أعرف من أنقذني.

كان التغيير سـريعاً وقاسـياً وظالماً... وما كان أفضـل من المدرسـة لبيلا سلمى لتأخذها قليلاً مما أصابها من القهر غير المفهوم...

في المدرسـة لقيتُ ترحيباً ومحبة من الجميع. ونلتُ منذ اليوم الأول ثناءً أراه اليوم مبالغاً فيه على لغتي الفرنسـية الممتازة ونباهتها فهي من تلاميذ (الإيكول = مدرسـية فرنسـية)، وأشارت راهبة الصف إلى نباهتي، لكن عليَّ أن أشارك في الإجابات دون أن تسألني دائماً فأنا نبيهة ومجتهدة. احترت بين راهبتي إيزابيلا وراهبة الصف. وأتذكر أن أول ما قرأتهُ في الدير من كتاب وضعتهُ أمامها الراهبة المعلمة:

Tout est jeune tout est nouveau sous le soleil

كل شيء نَضِرٌ، كل شيء جديد تحت الشمس

أحببت العبارة كثيراً، وأحببت حصـة الحسـاب فقد كانت المعلمة الراهبة لا تتركني سوى دقائق حتى تعود إليَّ، وتسـألني وتستحسـن ذكائي... هل همست راهبتي بشيء في أذنها، لقد رأيتها تفعل ذلك حين صحبتني منذ اليوم الأول... وفي حصة الفن (الرسم) صفقت المعلمة بيديها تشـجعنا على رسم موضـوع يشغلنا ويهمنا، فالمدرسة ستقيم معرضاً في نهاية الفصل المدرسي و... و...

وقفـت فوق رأسـي بعد أن تأملت ما رسـمته وبـدوت حائرة، أبدت مسـاعدتها فقلت إني لا أعرف أين أضـع دموعاً كثيرة على وجه الصـغيرة التي تقف أمام المستشـفى، مسـحت على رأسـي وهي تمضـي وقالت «دعيها تصلّي». قلت في نفسي: «تصـلّي؟»، وغمرت وجه الصغيرة بدموعها حتى سالت على ثوبها سوداء وحمراء...

وعند معلمة الموسـيقا الراهبة سـينثيا، عزفت على البيانو قطعة موسـيقية صغيرة كانت تحبها ماميتو وبكيت، فقالت لي: إنّها فقدت أمها بدورها وكانت صغيرة مثلي وما رأيتها تبكي. يا للعجب، وراحت تعزف معي مقطوعة أخرى، ثم غنّت رفيقاتي أغنية أعرفها واستمتعت بها، وتوقف البكاء نهائياً في المدرسة التي تكاد تغلق أبوابها.

وتابعت دروساً في الموسيقا وحدي مع الراهبة سينثيا بعد أن رحلت رفيقاتي إلى بيوتهنّ... وصـار النهار طويلاً وخانقاً بحرارته في بعض الأيـام... أرى مجموعات تدخل بين حين وآخر

الدير وتتجه إلى الكنيسة، فأنسلّ بينها وأعصي أوامر راهبتي بأن عليَّ أن أجلس في غرفتي أو المطبخ مع (تانت) ماري الطباخة...

في الكنيسة كنت أجلس على مقعدي أستمع إلى صوت الأرغن ينساب عذباً سمحاً، وأشمّ رائحة عطرة منعشة، أنظر إلى الراهب أو... فلا أسمع أو أفهم ما يقوله، وأستغرق في نوم عذب عميق بعد كوابيس الليل وضجر النهارات القائظة، فتوقظني راهبتي إيزابيلا وتجرني إلى الخارج وهي تقول لي: أنتِ مسلمة! لا يجوز أن تدخلي الكنيسة، سيغضب أهلك!». ولم تنفع كلمات مسلمة. غضب. لا يجوز. ممنوع، من تسلّلي إلى الكنيسة حيث أرى الأطفال مطمئنين قرب أهليهم. أسمع الموسيقا وأتنفس الهواء الرطب وأنا أتأمل نوافذها الملونة وصور السيدة العذراء وابنها المسيح. وتلك الصلبان كرهتها لأنهم علقوا عليها المسيح المنقذ الطيب، ولكن هذا لم يمنعني من أن أصنع صليباً في غرفتي من أوراق الشوكولا الفضية والذهبية، التي علّمتني الراهبة سينثيا كيف أصنع منها تنورات مثنية قصيرة وقبعات أضعها أو ألفها على أقلام فتبدو فتاة حلوة، وحلّق خيالي عالياً، وقد تذكرت أني رأيت في الكنيسة صغيرة تلبس ثوباً يشبه أحد أثوابي وقد علقت في عنقها سلسالاً يحمل صليباً صغيراً يروح ويجيء كلما تحركت... بحثتُ عن قلمين قصيرين بين أقلامي، غلّفتهما بأوراق الشوكولا التي قالت راهبتي سينثيا إنَّ عليَّ أنْ أحتفظ بها وأشكّل منها أشكالاً جميلة... صالبتُ بين القلمين القصيرين وقد ظهرا بلون الذهب اللامع، ثبّتهما بمطاط رفيع ثم علّقت الصليب بإحدى شرائط الشعر ولبستُه، ورحتُ أُرجحه كما كان يتأرجح على صدر طفلة الكنيسة...

سمعتُ (تانت) ماري تناديني من أسفل الدرج «أن انزلي، فقد جاء صديقان لأخيك...»، وقفزتُ على الأدراج وهرولت إلى حيث يجلس جدو أبو حمدي وكيل أخي وصديقه الأستاذ أبو أحمد.. حملني جدّو ثم راح يقبّل رأسي ويدي كعادته، لكنه أجفل فجأة وابتعد إلى الوراء، صرخ وهو يشير إلى الصليب المعلق في عنقي «من الذي أعطاك هذا؟ هيا. اخلعيه حالاً. أنت مسلمة!». وعلا صوت الأستاذ أبو أحمد «ماذا يحدث هنا؟ أين الراهبة إيزابيلا؟»، ونزل ذعر غريب على ثلاثتنا...

ودخل في تلك الدقائق «المرعبة»، المنقذ الذي أنقذ الراهبة من تهمة باطلة، وأنقذني من تحقيق شبّهته بعد سنوات بتحقيق سمعت به يجريه رجال الأمن. ما كان المنقذ هو السيد المسيح، بل كان الأب طوني الذي أمسك بالصليب المزيّف. نزع عنه أوراق الشوكولا اللامعة،

فظهـر ما تحته... قال بصـوت غضـب مكتوم: «ما هو إلَّا قلمان قصـيران، لا يسـتحقان هذا الغضب والاتهام. أحسب أن بيلاسلمى صنعتهما رغبة «في التشارك مع الآخرين ليس إلاَّ»، تابع بعد صمت قصير «نتوقع أشياء كثيرة من الأطفال» ثم استدار نحوي يسألني بلطف متى صنعتُه ومن كان معي. فأخبرته بأني شكّلته منذ قليل وكنت وحدي في غرفتي. كنت أريد أن أخبره عن طفلة الكنيسة وصليبها الذي يتأرجح على صدرها... لكن عمّو قاطعني مخاطباً الأب طوني بأنه كان على راهبتها أن تنبهها إلى أنها مسلمة، فقاطعه الأب طوني بحزم وصوت قاطع: «إننا نقوم بواجبنا جيداً وبنزاهة... بيلاسلمى لا تدخل الكنيسة وهي تخرج مع أخريات من دروس الدين المسـيحي و... و... وما رأيت أنهما اقتنعا.. همس عمّو «هل تريدين أن تذهبي إلى مدرسة في طرابلس. إنها مدرسـة عظيمة؟ لم أعرف بِمَ أجيب؟ انكمشتُ مكاني لحظات. طلب مني الأب طوني وربما ليخلّصـني من خوفي أن أذهب إلى (تانت) ماري لأحضـر معها الشاي... وعدتُ مع (تانت) ماري، واتجهت نحو راهبتي وقلت لها: «لا أريد أن أذهب إلى... أريد أن أبقى معك» والتصـقت بها، وشدتني بدورها إليها وهي تقول: «لن أسلّمك إلّا إلى أخيك... ولن تذهبي إلى أيّ مكان: ولم يفارقني خوفي إلَّا قليلاً وبقي الهدوء بعيداً عن النفوس حتى بعد أن ناولني جدّو علبـة (برازق شـامية) قال: إن إبراهيم أخبرني بأنك تحبيّنها. وقـدَّم باحترام وامتنان مغلّفاً فيـه مال إلـى راهبتي تناولته وهي تقول: «ثمة مال يكفـي»، وكان الأب طوني يترجم. تابع جدو إنّ إبراهيم يرجوك أن تشـتري لأخته بيلاسـلمى كل ما تحتاج إليه أو ترغب فيه». وساد صمت يتكسّـر بالشكوك كما أذكر اليوم بعد سنوات وسنوات. أغمض عينيّ الآن فيأتيني ذلك الشعور السيِّئ الغامض، الذي يوازي شعوري في اليوم الأول بالدير بعد رحيل ماميتو... قال الأب طوني وهـو يتنـاول قطعة «البـرازق»: إنَّ علينا أن ندع الأطفـال بعيدين عمَّا يجري فـي الخارج، وأن نبعد كل ما من شأنه أن يعكرّ صفو نقاوتهم وبراءتهم... وما رأيت على وجه الرجلين تصديقاً صغيراً. التقطت هذا المشهد بكلماته الكبيرة وكتبته بالفرنسية على ورقة لأرسلها إلى ماميتو. كما اعتدتُ أن أفعل من حين إلى آخر وإنْ كانت راهبتي تنبهني بأن علي ألَّا أُقلِقَ راحة ماميتو.. وأمَّا أخي إبراهيم فلم أحدثه قطّ عن الأمر. حتى الرسالة التي كانت تكتبها له راهبتي إيزابيلا لتخبـره عـن أحوال أختـه، لم تأتِ على ذكر الاتهامـات التي رماها بها جدّو وعمّـو. قالت إنّها اتّهامات لا أساس لها وليست بذات قيمة لنقلق السيد إبراهيم. يكفيه ما يلقاه في سجنه...

في تلك الليلة هاجمتني الكوابيس سريعاً، وكانت راهبتي قد خرجت بي إلى السوق بعد تلك الزيارة المقيتة، فاشترت لي (كاميرا) تلتقط بها الصور ونرسلها إلى أخي إبراهيم، وطلبت شراء (أورغ) أضعه في غرفتي بعد أن تعذَّر عليها نقل بيانو بيت الأشرفية، وقد أفرحتني الكاميرا والأورغ، لكنهما لم يستطيعا أنْ يدفعا عني الكوابيس فقد رأيت عمّو يسحبني وينتزع يدي من يد الأخت إيزابيلا، وكان جدّو يرفع قبضته مهدداً أو... وقد تكرر ذلك الكابوس بأشكال مختلفة، فأفيق في الليل مذعورة أبكي وحدي في غرفة بجناحٍ خلا من نزيلاته الصغيرات. لا بد أنهن غرقن في نوم سعيد بحضن العائلات.

ونقل جدّو الكوابيس لأخي إبراهيم في سجنه، وكان الأخير قد استطاع بماله الجميل أن يَدخُلَ إلى قلوب السجانين فكانوا يسمحون له من حين إلى آخر بهواتف إلى جدّو قال لي أخي بعد سنوات: إنّه قضى ليلته يتفكّر فيما نقله إليه جدّو عن مصير يتهدد أخته وردّد مرات: «يا باطل، يا باطل!...» واستطاع خليله أن يقلّل من أهمية الأمر، ونصحه بأن يبتعد عن قسوة في حكمه.

فلن ينقص عدد الأمة مسلمة، ولن تزيد صغيرة أعداد المسيحيين. فكتب بعد أيام رسالة إلى راهبتي إيزابيلا يشكرها فيها على اهتمامها بأخته، فقالت لي: إن أخاك رجل صالح وذكي ومتسامح وهو يوصيني بأن أدعك تفعلين ما يسعدك، ودخلني الوهم بأني أستطيع بعد رسالة مون غرير أن أدخل الكنيسة فأستمع إلى الموسيقا، وأتفرج على الأطفال السعداء وهم برفقة أهليهم. وأفقت مذعورة ورأيت (تانت) ماري غاضبة وهي تدفعني إلى الخارج... راحت تصرخ في وجهي، فهربت إلى غرفتي وأنا أرتجف خوفاً من الجردون وممّن سيأتون ويقتلون (تانت) ماري ومن معها... وقد زعلت منها أياماً، فصالحتنا راهبتي، وأخذتنا في جولة خارج الدير لنشتري «أقراص بالسيوة» التي كانت رائحتها تصل إلى الدير من فرن قريب فأسأل راهبتي عنها، وما كانت تعرفها حتى دلّتنا عليها (تانت) ماري، والتقطت لنا الصور. كما صورت مناظر الطبيعة الخلابة وصورت نسوة يجلسن أمام بيوتهن. وصار التصوير متعتي الأولى بعد أن ضجرت من القصص والألعاب الخرساء، سأرسل الصور إلى مون فرير إبراهيم فيطمئن قلبه. وصارت عبارة «أنا بخير» ذات معنى، كما أخبرني لاحقاً.

لكن الغيارى على الدين لم يتراجعوا عن مخاوفهم. أرسلوا لي الخالة إيمان وابنتها آلاء في صباح مبكر من نهار أحد، ربما ليقبضوا على المتهمين بالجرم المشهود في الكنيسة.

كانتا ظريفتين، تناولنا المناقيش مما حملته الخالة، لاعبتنا، ثم انسحبت وهي تشكو من ألم في ضرسها... نادتني لتلبسني سلسالاً ذهبياً تتعلق به قطعة صغيرة مربعة ذهبية على أطرافها خطوط خضراء وزرقاء، قالت «هذا قرآن كريم اشتراه جدو أبو حمدي. البسيه دائماً، حبيبتي»، ثم راحت تقرئني القرآن فأردد وراءها مع آلاء، وتركت لي آيات صغيرة لأحفظها عن ظهر قلب ربما كانت من جزء «عمّ» أو «ياسين»، ولا بد أني ابتعدت عنها فقالت لي: «إنها رائحة فمي، أليس كذلك. سأذهب إلى الطبيب اليوم، وذكّرتني بصوت حازم لا يتلاءم مع مرحها السابق في اللعب بأن عليّ أن أضع هذا الجزء في القرآن في مكان نظيف طاهر، وأنها ستأتي في المرة القادمة وتذاكرها معي، وضعت بين يدي أيضاً قصصاً ملونة زاهية عن سير الأنبياء والرسل والصحابة ولم أكن أعرف عنهم شيئاً، حين عرضتها على الأب طوني وقد عرفت حبّه للكتب. قال بصوت فارغ أكاد أسمعه بعد سنوات «إنها لا تكفي»، ولمّا ألححت عليه أن يقرأ لي بعضها اختار قصة نوح قائلاً: إنه أنقذ البشرية من أنانية الآلهة القديمة وقسوتها، ثم تناول قصة أخرى عن عمر بن الخطاب لعدله وقوته، وما رأيت في صوته تشويقاً حين كان يقرأ لي في قصص يأتيني بها. ثم ساعدني في حفظ الآيات القرآنية، وأبدى إعجابه ببعضها دون توضيح.

عدتُ إلى غرفتي بعد مغادرة الأب طوني وهو يعدني بأنه سيأتيني بكتاب العربية الفصل الثاني، ليدرسه معي. أوصاني بنصيحة مثالية وهي أن عليَّ أن أفهم ما أقرأ.

وليس عليَّ أن أرتبك اليوم أمام حركات الكسرة والضمة والفتحة، سأتعلمها سريعاً حتى فهمت ما أقرأ... وفي غرفتي رجعت إلى الآيات القرآنية. أقرؤها وأحفظها وأنسخها بحرص شديد، فقد وُلد مبكراً في داخلي رقيب حسيب هو الخالة إيمان التي تخيّلتها تقفز فجأة فوقي بعد أن تقطّعت الطرقات، وما عادت آمنة لأن الحرب كانت تتقدم. كانت تتصل بي هاتفياً تطمئن على الآيات الكريمة، وتلوم الظروف لأنها لم تسمح لها بتعليمي الصلاة. وأما الرقيب الآخر الذي منعني نهائياً من دخول الكنيسة لحضور قداس أو تعميد طفل، فهو الجردون الملعون في غرفة المؤونة المظلمة... حتى إنّي كرهت بعد سنوات ذلك الفأر الصغير في أفلام توم وجيري وكان ظريفاً لكنه من سلالة الجرادين التي تقضم أقدام الأطفال إن عصَوا أوامر الكبار الأغبياء.

فازدادت الكوابيس الليلية مع هذين الرقيبين، ولم تفلح محاولاتي في دفع الكوابيس. كنت ألبس قبل النوم جوربين أو ثلاثة، أستذكر الآيات، لكن الكوابيس كانت وحشية مخيفة. أرى بينها ماميتو وقد خرجت من حفرتها تنظر إليّ بصمت موجع لكأنها تقول: إنّه كان لديها أفكار وترتيبات، لكن ثمة مفاجآت ينبغي ألا تخيفنا. هكذا كنت أترجم ما تريد أن تقوله ماميتو، وكنت أراها حيناً تنظر إلى الأعلى وتكاد تقول: إنَّ باب السماء مفتوح. أتذكر ذلك بعد سنوات ودائماً، وكنت أهمس لنفسي بأنه ما كان عليها أن تدفع مبلغاً كبيراً للدير (تبرعاً) لتحجز لي غرفة خاصة... كانت الكوابيس لتتراجع لو نزلت مع الرفيقات في غرفة واحدة. وماذا لو ذهبت إلى الإسكندرية حيث بعض من فوضى كرهتها ماميتو... ليتها تراني كيف أقضي نهاراتي الطويلة في الدير وحيدة إلَّا من كتبي وألعابي التي ضجرتُ منها، والآن صار عليّ إمَّا أن أقبع في غرفتي وإما أن أجلس في المطبخ مع (تانت) ماري حين تكون راهبتي مشغولة بمهامّ. وقد يُسمح لي بالجلوس على مقعد خشبي خارج المطبخ أرنو إلى جماعات كبار وصغار تدخل الكنيسة وتخرج، لكن الرغبة في مشاركتهم ضعفت، وقد تختفي بالرقيبين اليقظين، لكن الرحمة تأتي من حيث لا ندري، هي قربنا معظم الأحيان، وعلينا أن نأخذها بامتنان لولاها لسرى الصقيع في أجسادنا، أضافت راهبتي: إن علينا أن نبذلها بدورنا للآخرين، فلا يساعد الناس إلا بعضهم بعضاً... كلمات كبيرة كنت أسمعها وأشم روائحها الذكية فيكبر قلبي وإن كان يبكي. وأكتب هذا لأخي فيطمئن قلبه الذي راح يضعف يوماً بعد يوم في السجن، وأخبر ماميتو بها فأراها تبتسم ابتسامة صغيرة.

لكن كان في الدير أوقات مرحة على الرغم من النظام الصارم... وكان أكثرها بهجة حين يشاركنا الأب طوني، فقد كان يستحق حقاً لقب الأب، أتذكر أنه كان مربوع القامة رشيق الحركة ضاحك العينين حتى إنَّ الراهبة سيمونا كانت تعاتبه إن تأخَّر مرة في زيارة الدير، وكنت بدوري أفتقده أتذكَّر ضحكتها ونظراتها وهي تتصنّع الخجل حين تخاطب الأب طوني الذي كان يهرب مبتسماً من نظراتها وكلماتها الجريئة، وكانت تصرّ على أن تكون في فريقه. وما كانت تفوز دائماً بذلك... وكانت الأخريات يتغامزن ويضحكن مما يدور بين سيمونا والأب طوني... ربما كنت أتخيّل هذا بعد سنوات وأنا في سنّ الشباب... بل تخيّلت أن راهبتي إيز ابيلا

كانت تشـرد نحو حبيب تركته في الأرجنتين أو أنها كانت تتذكّر عائلتها وأمها خاصـة، وحين سألتها مرة عن لوعة فراقها لأمها. قالت: إنَّ أمها هي السيدة العذراء، ولم تقنعني.

أذكر أني شـاركت مع الراهبات والأب طوني في قطاف المشمش من شجرات الدير، أكلنا منه كثيراً، وحضّـرنا المربى الشهي... كانت الرهبات كربّات البيوت الشاطرات بحق... وجاء معه موسم الكرز والتوت ثم العنب... كان الدير يكاد يكتفي ببعض أمنه الغذائي، لكن النهارات بقيت طويلة منهكة خالية من الأطفال وأكاد أسـمعماميتو تقول: لا بأس. المهم أني وفّرت لك الأمان...

وكانت راهبتي إيزابيلا تضعني في حضنها تشدني إليها وتقبّلُني بخوف وهي تتمتم بصلاة شكر لم أتبيّنها. كانت المراقبة قد أحكمت قبضتها من أجل حماية بيلاسلمى اليتيمة الصغيرة وأحسب أن أمي ستفرح بهذا في حفرتها.

وصـرت أقضـي معظم وقتي في مطبخ (تانت) ماري، وكان بدوره منعشـاً بروائح طعامها الطيب، أسـاعدها في تقطيع الخضـار، وقد ينضـم إلينا الأب طوني فيشـاركنا في عملنا وهو يسـلينا بقصصه... سألتني يوماً صـديقة لـ(تانت) ماري لماذا لست في القداس؟ وهي تثني على جمالي وجمال ثوبي. فأجابتها (تانت) ماري حين نظرت إليها بأنها مسلمة سورية، وعادت تسألها عن سبب مكوثي بالدير، وقد أغلقت المدرسة أبوابها. وردّت (تانت) ماري بتأثر واضح، بأن أمها قد توفيت، وكانت قد فقدت أباها منذ سـنوات قليلة، وأما أخوها الوحيد ومعيلها فهو قابع في السـجن، تابعت (تانت) ماري حديثها وقـد ظنَّت أني غارقة في قراءة كتابي... كانت أمها مقرّبة من الراهبة الأم «وعادت الصديقة تشير إلى ثيابي الجميلة الفاخرة، لكنها توقفت وهي تنظر بحسرة إلى ما تقوله (تانت) ماري: «إنَّ لا قيمة لمال وغيره بعد هذه المصيبة!».

إذن، كانـت أمي مسـيحية قلـت لنفسـي ولاح أمامي أطفال الكنيسـة المبتهجيـن... كان اسـمها ولا يزال إيزابيلا الخوري، كما كانت تعلّمني أن أقدم نفسـي... أنا بيلاسلمى بنت علي بـك العدلي وأمـي إيزابيلا الخوري، وأخي هو المحامي إبراهيم بن علي العدلي». كنت أشـعر باعتداد في هذا التعريف. ما فائدته الآن؟

لكنني عجبت وأصـابتني الغرابة حين أذهب برأسـي إلى بيتنا بالأشـرفية، فلا أتذكر أني رأيت صـورة واحدة للعذراء وابنها أو صـليباً واحداً... بلى. أتذكر اليوم أمراً أثار فضولي حين استيقظت ذات ليلة أطلب من أمي حاجة، وكانت غرفتها قبالة غرفتي ولم يوصد البابان مرة.

رأيتها راكعة أمام سريرها، تضم يديها، وقبالتها شيء أسرعت إلى إخفائه حين رأتني، وجاءت إليّ... وقد علمت بعد سنوات بأن أبي حين تزوج أمي في قبرص بعد قصة حب لا نجدها إلّا في الأغاني الخالدة، ترك لها الحرية في عقيدتها، وقد لمس إيمانها الكبير الذي كاد يلغي الزواج، وأكد لها أنه لا يمانع أن تذهب إلى الكنيسة في بيروت أو الشام متى شاءت، لكنه يريد أن تنشأ ابنته بيلاسلمى مسلمة. كان واضحاً وكانت أمينة وصادقة في وعدها.

فهل كان الأمان كاملاً في الدير كما أرادته ماميتو؟ وهل كان المال الوفير كافياً ليحمي هذه المسلمة الصغيرة؟ لقد جاعت الصغيرة يوماً لخطأ فردي غير مقصود، فأطعمتها ميرنا التي كانت تنوب عن (تانت) ماري، ولو عرف أهلي بجوعي لما توقفوا عن البكاء. فلا مالهم ولا شرفهم العائلي كانا تعويضاً عن فقدان العائلة... لكن الرحمة والالتزام الإنساني هما من بقي للمسلمة الصغيرة التي اتّفق الجميع من الأب طوني والراهبات إلى راهبتي المخلصة إيزابيلا إلى جدّو وعمّو ومن في السجن، كلهم اتفقوا على نسيان خلافاتهم وحملوني إلى الشام دار السلام لأدخلها آمنة مطمئنة في ليلٍ صاخب مرعب.

❁ ❁ ❁

ما تبقّى من وقت

بقلم: فوستينا روزيليني
ترجمة: سلام مخائيل عيد

التقيا بطريقة غريبة حيث كانت جالسة على سريرها في المستشفى، تضع كيساً من الثلج على ركبتها التي بالكاد التأمت، أمّا هو، فقد دخل فجأة إلى الغرفة يتبعه فريقه الطبّي.

إنّه شخصية أصيلة، تُناوبُ بين المزاح والملحوظات الحادة سواء نحو العاملين معه، الذين غالباً ما يبدو عليهم التوتر أكثر من التسلية، أم مع المرضى الذين يعاملهم باستعلاء وألفة في آنٍ معاً، ويحرجهم بمناداتهم بأسمائهم الأولى.

رأى أحدهما الآخر قبل خروجها بأيام. ففيما كان يقوم بالفحص المعتاد، شعر بأنّها متوتّرة، وكي يجعلها تسترخي، راح يداعب يدها كمن يداعب قطّة؛ ثمّ تحدّثا في الأدب – فقد كان ثمّة كتاب على السرير –. ودّعها قبل أن تغادر، إذ دنا منها كثيراً، وطبع قبلتين على وجنتيها.

ضحكت... ونسيته.

بعد بضعة شهور، صباح ذات يوم أحد، وفيما كانت تتنزّه، ثابتة على ساقيها من غير عكّازين، في قاعات قصر أورساي الذي يضمّ معرضاً حول مسافري إيطاليا، شعرت بذراع تنزلق تحت ذراعها.

– العمل الفني: الفنان فؤاد نعيم.



- مرحباً، كيارا!

- آه، مرحباً دكتور، وتَذكُر اسمي! في هذا إطراء لي!

- بالطبع، سيدتي العزيزة، ويسرّني أن ألقاكِ وأنتِ في صحّة جيدة، على ما يبدو.

تابعا النزهة – وقد استندت إلى ذراعه، هذا الداعم المريح على نحو مغاير للعصا القابلة للطيّ التي خبّأتها في حقيبتها – وراحا يستحضران ذكريات كلّ منهما عن مدينة البندقيّة، بعد أن توقّفا طويلاً أمام صورة ليليّة للقناة الكبرى وهي خالية من القوارب. كان يقودها برفق بين كثيرٍ من الزوّار، وقد أجبرها أيضاً على الجلوس برهةً من غير أن يسألها رأيها حتّى، وكان من الطبيعي أن يأخذها للغداء في مطعم المتحف.

أُعجبت بتصرّفاته، ومحادثته بصفته رجلاً مثقّفاً يشاركها حبّها إيطاليا. كان جميلاً: له وجهُ شخص أشقر، يكلّله تاجٌ من شعر صار أبيضَ، متوسّط القامة، نحيف، أنيق، يداه جميلتان... اسمه فرانسوا.

ما عمره؟ على الأرجح أنّه تجاوز الستين. ولأنّه يعرف ملفّها الطبّي، فقد كان يعرف أكثر قليلاً عنها. ابتسمت داخلياً. جعلتها العمليّة نحيلة وأكثر شباباً. كانت تشعر بأنّها بخير، تحت نظرات عينيه الزرقاوين. افترقا في منتصف ما بعد الظهر، وإذ افتُتن أحدهما بالآخر، قرّرا أن يلتقيا مرة أخرى.

حين وصلت إلى منزلها، تساءلت عن الانطباع الذي تركه فيها ذلك اليوم. حسناً، لم يكن ذلك كلّه مهماً، ثمّ إنّها، وبعد الأيام العصيبة التي مرّت بها، ومعاناة إعادة التأهيل، والألم المستمرّ، كانت

في حاجة حقيقيّة إلى بعض اللحظات الممتعة. لكنّها رأت نفسها تحمرّ قبالة مرآة المدخل. فما نفحة الغنج هذه؟ وفي سنّها! ما المنفعة التي يمكن أن تقدّمها لذاك الرجل، غير المنفعة المهنيّة؟

حلّ الربيع، وكانت أزهار أيّار تتألّق في الجنائن والحدائق العامة. اتصل بها عارضاً القيام بنزهة؛ فاقترحت المتحف الوطني للتاريخ الطبيعي الذي لا تفوّت الذهاب إليه كلّ عام لتحية شجرة الكرز الياباني الضخمة ذات الجذع القوي الذي يدعم أغصاناً هائلة محمّلة بالأزهار البيضاء المنحنية برشاقة مشكّلة أقواساً حتّى الأرض، مقدّمة ملاذاً عطراً لمن يجرؤون على الانزلاق تحتها، بعد مباعدتهم إيّاها.

قال لها: «وحين يصبح المرء تحتها، هل له الحقّ في قبلة؟».

ضحكت قائلة: «إنّك تحبّ القبلات، قولاً واحداً. أجل، ممكن، أو ربّما في صورة، كما يفعل السيّاح اليابانيّون. لكنّ الأمتع في رأيي، هو في أن نقلب رأسينا ونتأمّل هذا الجمال المؤقّت لآلاف البتلات البيض المتجمّعة في عناقيد».

في اليوم المتفق عليه، التقيا تحت شجرة الكرز التي وَفَتْ بوعودها، ثمّ صعدا ببطء عبر الحديقة، وخرجا منها ليذهبا ويستقرّا في فناء المسجد المجاور. وروت له كيف جاءت إلى هناك، قبل بضعة أشهر، مع ابنها بالمعمودية، وكان عمره اثنتي عشرة سنة، وقد سألها بعد مدّة صمت طويلة، إن كانت تستطيع أن تخبره ما نظرية فيثاغورث؟ أخرجت ورقة وقلماً، وشرحتها له، فيما كانت عصافير الدوري على الطاولة تولم على فتات كعكهما. كان يتأمّلها، وإذ تأثّر بهذا الاستحضار الرقيق لذكرى شخصية، اجتاحته فجأة رغبة في الحديث عن نفسه: زواج عمره أكثر من ثلاثين عاماً يقوم على عاطفة هادئة، من غير أولاد، وقد انغمسا في العمل العلمي؛ هو في الطبّ الرياضي، وهي في الأمراض الاستوائيّة. وفي أثناء السرد، شاهد كيف تعاقبت انطباعات عدّة على وجهها المتيقّظ: الاهتمام، لكن مع شيء من الحرج أيضاً. هل كانت تخشى أن تأخذ المحادثة منحى حميمياً؟

- هل أشعرُكِ بالملل؟

- لا، إطلاقاً – قالت له – لكن هل من ضرورة إلى المكاشفة؟ أليس من الأحرى أن نعيش حاضراً قصيراً جداً، مثل مُسافرَيْن قد ينزل أحدهما في المحطّة التالية؟ ليس لدينا ما نتبادله، ما خلا بعض الكلمات الطيّبة، ولا شيء عندي أقدّمه لكَ، غير الاهتمام، الودّي بالتأكيد، من امرأة مسنّة وعاديّة جداً نحو رجل في مثل مزاياك وأصغر سنّاً بكثير.

– أنت مخطئة. بداية، لاحظتُ أنّ المكاشفة التامة تكون أيسر على المرء أمام غريب لن يعود لرؤيته أبداً، ثمّ، أنتِ لستِ عاديّة، لقد أثار سلوككِ في المستشفى فضولي نحوكِ. لنترك السنّ جانباً؛ أوّلاً أنا أعرفه (يضحك)، وهو لا يمنعني من أن أجدكِ جذّابة، ومن الشعور أنّك قادرة على أن تحملي لي، ربّما، ما أحتاج إليه في هذه المرحلة من حياتي، حاجةً تختلط عليّ للغاية الآن، الأمر الذي يجعلني لا أستطيع تحديده لكِ، وليس فيه شيء من لقاء مبتذل عابر، فما بالك بمغامرة...

فهل يناسبك شيء مثل مشاطرة نزهات المشي؟

نظرت إليه طويلاً، تلك النظرة العميقة التي أثّرت فيه، وابتسمت قائلة: التي تُستبعد منها الشفقة؟

اضطرب وقال: يا لها من فكرة غريبة!

– المعذرة! كنتُ أمزح وأنا أتخيّلك منشغلاً بإعادة تأهيلي الصعبة بعض الشيء.

– بما أنّكِ تأخذين الأمر هكذا، فقفي!

وبمرح، نزلا حتّى محميّة الحيوانات حيث كانت بومة بيضاء تنتظرهما، حسب ادعائه.

وهكذا بدأت علاقةٌ عدّها كلاهما، بتسلية وتساهل، لهواً لا أهمية له، طرأ في حياتيهما المنظّمتين جيداً، يحبّانه في قرارتيّ نفسيهما لجانب الخرق والحلم الذي يحمله إليهما.

حلّ حزيران. وعلى الرغم من الفحوص، وزياراته المستشفى، ومقالات كان عليه إنهاؤها، تمكّن من الاتصال بها في أحيان كثيرة، ومن ملاقاتها في باريس، لتناول الغداء سريعاً في إيل سان لويس أو قرب الباستيل. كان يفتنه الاستماع إليها. وكانت، بحكم عملها بائعة للكتب، تُخبره عن الكتب التي يمكن أن تُعجبه وتلخّصها له أو تحملها إليه. وبمجرّد أن يتناولا الغداء، كانا يمضيان إلى الشوارع العتيقة، إلى الحدائق؛ كانت تسأله عن عمله وعن رحلاته، وكانا في أحيان كثيرة يصمتان وقد استندا إلى سور جسر، وشرَدَا في تأمّل سماء زرقاء – رماديّة فاتحة، متّشحة ببضع سحب بيضاء منتفخة خدودها، تلك السماء التي نحنّ إليها بعدما أمضينا بضعة شهور في الجنوب تحت شمس لا ترحم، حسبما أسرّت له ذات لحظة. كانت يداهما تتلامسان، بأوضح من الكلمات، تلك الكلمات التي لم يتخيّل أيّ منهما أن ينطقها يوماً، أو أن يكشف السرّ الذي يتشاركانه بصمت، والذي لم يكن أيّ منهما يرغب في الإفصاح عنه.

كانا بخير معاً؛ وكان هذا الحاضر يكفيهما.

وقد اكتشفا في (لوماريه) حديقة صغيرة، لا تُرى من الشارع. وعلى المرء قبل دخولها، أن يمرّ تحت مدخل مسقوف، ويعبر باحة، ويدخل مبنى، ويسير بمحاذاة ممرّ كي يُفضي إلى مقاعد خشبية تستند إلى كتل عالية من الخُضرة تحيط بمرج شديد الاخضرار. كانت الحديقة جزءاً من مستطيل تحيط به مبانٍ عالية، تبدو نوافذها العارية غير مأهولة. هناك، كانا يستطيعان، وهما يتروّحان بحفيف الأوراق، أن يثرثرا بكلّ هدوء، لم يكن من أحد قطّ تقريباً. ومرَّةً بعد ظهيرة، أطلق فرانسوا العنان لحماسته الطبيعية وهو مغتاظ من الأخبار التي يقرأانها معاً في صحيفة المساء. كان شديد النقمة على الجهلة الذين يقودون مصير البلاد، وعلى التدابير المنحرفة التي اتُّخذت، ولم تكن الإجراءات المُتخذة بخصوص المستشفى العمومي آخر ما يثير غضبه.

راح يمشي جيئة وذهاباً أمامها، وهي جالسة، مستحضراً حياة طبيب «القطاع العام»، التي كرّسها لتمكين الشبّان البلهاء (وضحاياهم) من الوقوف على أقدامهم من جديد، بعد أن صاروا مُقعدين بسبب ليلة أفرطوا خلالها في الشرب والسرعة، ولإعطاء الجرحى من الرياضيين رفيعي المستوى إمكانية أن يعودوا أبطالاً من جديد. وأخيراً، كان هناك جميع أولئك الأشخاص من مُعاقي هشاشة العظام، المهدّدين بالكرسي المتحرّك، الذين يستعيدون شيئاً من خفّة الحركة في قسمه. سواء كانوا أغنياء أم فقراء، كان المستشفى العمومي هنا، وهو اليوم محطّ انتقاد، وبات مهدّداً في رسالته وفي نوعيّته بسبب نقص الاعتمادات والافتقار إلى إرادة سياسية خاصةً. كان يشعر بكثير من المرارة حتّى صار يفكّر في التقاعد. وما الذي سيفعله بعد ذلك؟ آه، حسناً، سوف... سوف... راح يتلعثم...

نهضت بوثبة، ولفّت عنقه بذراعيها، وراحت تردّد هامسة «اصمت، اصمت»، وانتهت بتقبيله وبدفعه نحو المقعد. ثمّ، وكأنّ شيئاً لم يكن، تابعت قراءة الأخبار لصديقها الذي أسكته الانفعال.

جاء تموز حاراً جداً. ذهبا مرّتين أو ثلاثاً لتناول العشاء في وقت متأخّر على شرفات مطاعم صغيرة. يروي أحدهما للآخر نتفاً من حياته، ويكتشف عنده أذواقاً ومثلاً عُليا مشتركة: كانا جمهوريين وعلمانيين بشراسة.

وكي تُغيظه، قالت له ذات مساء: «أظنّني سمعت أنّك كنت مُستهلكاً كبيراً للشقراوات»(١).

فقال بجفاء: أجل، ربّما، لكنّني أرمي الأعقاب بعد الاستهلاك.

سادت لحظة صمت مُحرج، ثمّ أضاف بصوت مُلطّف: «لا أسأم شعرك الرمادي». هزّت رأسها، مرتبكة، مرقّصة القلادات الذهبيّة الطويلة المحبّبة إليها.

فرّقهما شهر آب. ومع عودة الخريف، التقيا من جديد بالسعادة نفسها. واستأنفا نزهاتهما وحواراتهما تحت الأشجار المزيّنة بالنحاس والذهب. لكنّ النهارات الأقصر، والريح والمطر، جعلتها أندر. ومنذ ذلك الحين، صارت تدعوه إلى شقّتها الصغيرة الكائنة في عمق طريق مسدود غير بعيد عن شارع «فيدرب». وكان في إمكانه أن ينضمّ إليها بسرعة، من منزله، على أطراف بوا دو فينسين أو من المستشفى، القريبة جداً هي أيضاً. وهكذا، كان يستمتع بسويعات ما بعد الظهيرة، بين كتبها، وبصحبة قططها، ومعها وهي تجلس شاحبة قليلاً على أريكتها.

ذات مساء، وفيما كانا يُصغيان إلى واحد من أعمال «بيبر» كان قد جلب تسجيله لها، غادر كرسيّه، وجلس إلى جانبها، وضمّها بين ذراعيه، ليصغي، بعينين مغمضتين، إلى تلك الموسيقا الراقية المُتقنة.

أهو حنان العجائز الذي تغيب عنه الرغبة؟ لقد عاش كلاهما، والتقيا أشخاصاً في حياتيهما، واختبرا كلّ أشكال الحبّ، وما عادت حميميّتهما الحالية تتصوّرها؛ كان ثمّة نوع من حياء يمنعهما، أو تحفّظ، بالأحرى، يبقيهما على خطّ لا يجوز عبوره تحت طائلة الوقوع في الاضطراب والمعاناة. ما كانت الحركات المكرّرة حتّى الشبع في حياة أخرى لتناسب الانسجام المتناغم القائم بينهما: كانا في شتاء عمرهما، يتذوّقان سحره، بتؤدة.

وكي يحتفلا بذكرى لقائهما، مع حلول كانون الثاني، اقترح عليها رحلة قصيرة إلى مدينة البندقيّة، إلى بندقيّة نفضت عنها سائحيها، واكتست ضبابها الشتوي الذي يزيدها غموضاً وفتنة (فهل تعويذاتها سبب في حكمتهما، بجعلهما أخيراً يستسلمان، أحدهما للآخر؟) بعيون برّاقة، وضعا الخطط، وقد فرشا مخطّطاً للمدينة على ركبهما وابتكرا مسارات غير اعتياديّة.

إلى ذلك الحين، كان لديها كثيرٌ من المشاغل: في المقام الأول، ترجماتها التي تتمسّك بها، لا لتعيش منها، بل من أجل المتعة، بالتعاون مع صحفي إيطالي مولع بالكتب، صار مع الوقت واحداً من أفضل أصدقائها، وكان يعهد إليها بمقالاته. كما كان عليها التسوّق لعيد الميلاد، والقيام ببعض الزيارات، وبفحوصات طبيّة روتينيّة لا يمكن تفويتها، ذكّرها هو بها... باختصار، مثله، كانت لها علاقاتها وحياتها، مكان آخر لا تظهر فيه رابطتهما وليدة المصادفة التي ظلّت حديقتهما السريّة.

تغيّب أسبوعين تقريباً من أجل أعياد نهاية السنة. وكان يتصل بها غالباً، فتقول له إنّ كلّ شيء على ما يرام. لكنّه، حين عاد، جُزع بشدّة من حالة الإنهاك التي كانت فيها ومن نتائج

التحاليل التي أجرتها، ما دفعه، بعد فحص سريع، إلى أن يُدخلها على وجه السرعة، إلى قسم أحد أصدقائه، وهو طبيب أمراض الدمّ. لم يتأخّر صدور النتيجة: شذوذ في الدم اكتُشِفَ حين كانت في مركز إعادة التأهيل، وكان يمكن أن يظلّ نائماً سنوات، وقد تسبّب توّاً بسرطان دم صاعق.

عرفوا ذلك منذ البداية. لكنّهم سكتوا عنه في محاولة لدرء هذا التهديد المبهم، بطريقة ما. لكنّ القدر قرّر أمراً آخر. ما عاد في إمكانهم أن يفعلوا شيئاً لكيارا، غير مساعدتها على ألّا تتعذّب.

هرع إلى المستشفى. تدبّر أمره كي يظلّ معها في أغلب الأحيان، في نهاية المساء، خلال الأسابيع التي تلت ذلك.

وإذ بلغا نهاية الرحلة، صارا يستذكران لقاءهما بحنين، فيما تبقّى من هذا الوقت الذي استطاعا أن يقطفا منه كثيراً من اللحظات السعيدة. أخبرها كم أضاءت تلك اللحظات حياته، حين كان يمرّ، متعباً، محبطاً، بلحظات صعبة من الشكّ والوحدة العاطفية. أمّا هي التي استعدّت لتواجه مرضها ونهايتها وحيدة، فقد شكرته على أنّه هنا، قريباً إلى هذا الحدّ، عطوفاً إلى هذا الحدّ.

وكان إلى جانبها كي يقطف ابتسامتها الأخيرة.

غادر المستشفى في ساعة متأخرة من الليل. وعلى الرغم من المطر الصقيعي الناعم، مشى طويلاً عبر الشوارع المقفرة...

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- المقصود هنا علامة لإحدى أنواع لفافات التبغ Blonds وتعني الشقراوات، ولعل الشخصية تبطن تلميحاً إلى علاقات فرانسوا النسائية (المترجمة).

❁ ❁ ❁

مدينة حلب الأثرية

د. خليل المقداد



حلب

حلب مدينة عريقة تعود بقدمها إلى العهود الموغِلة، وأودُّ التأكيد هنا أنّه ليس في استطاعة أي باحث أن يحدد تاريخ قدمها سواء حينما كانت موطناً للسكن، أم حينما أصبحت مدينة كبيرة. وبالطبع فكل مدينة لها خصوصياتها التي تختص بها من كل زمان وفي كل مرحلة تاريخية كانت تعيشها مع أترابها من المدن الأخرى.

وحينما نسمع أو يقال إنَّ حلب أقدم مدينة في التاريخ، فليس هذا الأمر مستغرباً، كما يجب ألّا نفهم من ذلك أنها الأقدم في العالم الموجود، والمرجح أن تكون إحدى المدن الأقدم لأسباب منطقية يمكن لأي باحث استقراؤها بسهولة بالاعتماد على كثيرٍ من المعطيات العلمية سواءً كانت أثرية أم حضارية.

أما القدم فيبقى تحديده نسبياً، ولاسيّما أن تاريخ الإنسان وظهوره وتفاعله مع الطبيعة وتفعيله للأحداث ليس له تاريخ محدد، فكل يوم يُكتَشَف شيءٌ جديد وتعديل جديد. فقبل عدة سنوات وُجِدَت لقى أثرية تبرهن على أن الإنسان بدأ يترك آثاراً تدل على وجوده منذ

نحو مليون ونصف المليون عام، ثم قفز هذا التاريخ لزمن تراجعي مضاعف، فوصل منذ مدّة وجيزة إلى ٣ ملايين عام، وذلك اعتماداً على بعض المكتشفات.

وبالطبع فكل ما كان قديماً يوجد له ما يماثله أو نموذجاً عنه في سورية ولاسيّما في المراكز الحضرية وعلى أحواض الأنهار والينابيع، وهذه مسألة لا تدخل ضمن هذا البحث وإنما هي مقدمةٌ، لنا مصلحة من خلالها، وهي الوصول إلى قدم السكن في حلب. ولو قارنا المعطيات التي تمتلكها هذه المدينة مع جميع الحواضر التاريخية في العالم لوجدناها مناسبة لأن تكون موقعاً لأقدم إنسان في الوجود.

كما أنها في الوقت نفسه مناسبة لأن تكون أقدم مدينة سواءً كانت من مدن الشرق أم حوض البحر الأبيض المتوسط أم مدن أوروبا، أم العالم.

وبالنتيجة تكون المدينة الأقدم لكل حضارة من الحضارات، بل واحدة من أمهات المدن (المتروبول) سواءً كانت في الحضارة الرعوية أم الزراعية أم الصناعية أم المدنية مروراً بالحضارات العربية في الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد، ومن ثم الحضارات الهللينستية فالرومانية والبيزنطية والإسلامية بتفرّعاتها الأموية والعباسية والسلجوقية والأيوبية والفاطمية والمملوكية ... إلخ. وإن كان هذا الأمر يدعو إلى المفاخرة إلا أنه ينبني على أسس علمية وشواهد حية ما زالت قائمة معبرة عن نفسها وبكل وضوح.


بوابة القصب- حلب

وما يحث على الشعور بالمفاخرة والاعتزاز بهذه المدينة محافظتها على الأصالة المتمثلة في جميع ما تملك من أرث حضاري سواءً كان مادياً متمثلاً بالأبنية الفردية أم الأحياء أم المدينة كلّها بجميع مقوماتها الموجودة داخل الأسوار وخارجها. أو ما تملكه من إرث اقتصاديٍّ وثقافي واجتماعيٍّ متمثل بتقاليد الحياة الاجتماعية وانسجامها مع الطبائع السكنية ومحيطها التنظيمي الرائع، التي تمنحها بحق أن تكون عاصمة من العواصم المهمة.


العزيزية - حلب



باب الفرج - حلب ١٩٠٨م

المرتكزات الطبيعية

تتوافر لمدينة حلب كامل المقومات الطبيعية، وعلى رأسها العوامل الجغرافية. فنجد المياه تجري في نهر قويق المحاذي للمدينة، ونسبة الأمطار الكافية للزراعة البعلية، والسهول الخضراء الرحبة والفسيحة التي تحيط بها لتكسبها غوطة تزودها بأنواع الخضار والفواكه كلّها، ومن ثم السهول الفسيحة التي تزرع بكلِّ أنواع الحبوب، ومن ثم المراعي في السهوب الأكثر بعداً. وكل هذه تتوزع بشكل طبوغرافي خالٍ من التعقيد.

أما المدينة فتتربع بدورها على هضبة جيرية قاسية أكسبت المدينة مرتفعاً أمَّنَ لها الحماية منذ القدم، ووفَّر لها الأرضية المناسبة لكسب الأماكن الجوفية التي استُغِلت من أجل حفر الآبار والملاجئ والمستودعات التخزينية، وبذلك أعطى المدينة مكسباً مضاعفاً وكأنها أصبحت مدينة منضدة مكونة من ثلاث طبقات، فوق الأرض وعلى التل وفي جوف الأرض. وهذه بالطبع مزيَّة فريدة لم تتمتع بها إلا مدن قليلة في العالم، ومنها مدن ومواقع الجبل الأخضر في ليبيا، ومنطقة كبادوس في آسيا الصغرى ودرعا في جنوبي سورية.

أما بالنسبة إلى المناخ فنجدها تتمتع بجو البحر الأبيض المتوسط (العربي) الذي لا تبتعد عنه كثيراً، لذلك نجد الجو المعتدل ممتداً على فصول السنة دون فوارق مناخية كبيرة، وكذلك الاعتدال في ساعات الليل والنهار، وتداخل فصلَيّ الربيع والخريف مع باقي الفصول وبأيام نسبية. كل ذلك جعل المدينة ذات أرضية مناخية مناسبة ومشجعة للاستقرار وأدّت هذه الأمور الدور المهم في عملية البناء والتنظيم العام للمدينة وأحيائها.

إستراتيجية الموقع وعوامل الاستقرار

تنفرد مدينة حلب بموقع إستراتيجي تحسد عليه، إذ يعدّ المكان المُبرمج لحركة التجارة بين الساحل والداخل والشمال والجنوب والشرق والغرب، والبرهان على ذلك جاء من خلال كامل الأحداث التاريخية التي مرت بها منطقة الشرق الأوسط عبر التاريخ، وأكثر من ذلك بين مناطق الشرق الأقصى الآسيوي والغرب الأوروبي، وخير مثال على ذلك موقعها من طريق الحرير والمواد العطرية.

ومما ساعد على ذلك أيضاً عوامل الاستقرار والأمان، من الكوارث الطبيعية مثل الزلازل والهزات الأرضية التي لم تحدث إلا نادراً، أو الطوفان الذي لم يحدث مطلقاً بسبب الموقع الطبوغرافي للمدينة، أو الحرائق لعدم وجود الغابات المحيطة بالمدينة، يضاف إلى ذلك عوامل الأمان من الغارات الخارجية والهجمات البربرية بسبب التحصين المنيع سواءً كانت طبيعيةً أم مصطنعةً والمتمثلة بأسوار محكمة بالأبراج والأبواب الحصينة، وقد انحصرت المدينة داخل أسوارها طوال مراحلها التاريخية، كما أن وجودها في مرتكز مناطق التحضر والمدنية جعلها بمعزل عن الهجمات البربرية المستمرة والمتلاحقة إلا ما ندر.

ومن عوامل الأمان أيضاً الاستقرار النفسي والروحي لجميع السكان على مراحل التاريخ، فالسكان يعيشون في المدينة أسرةً واحدة مهما كانت دياناتهم السماوية، أو معتقداتهم الفكرية، أو طوائفهم المذهبية، أو قومياتهم وأجناسهم. ففي داخل المدينة تجد الأممية بكل ما تحوي الكلمة من معنى، وكل ذلك كان له انعكاسات على النشاط العمراني والتنظيمي، وكذلك على مظاهر الغنى والازدهار التي تمثلت في المباني العامة والخاصة وتوسّعها وتنوعها وديمومتها وبقائها حتى الآن.

وقد عاشت الطوائف في المدينة جنباً إلى جنب لبناء وازدهار المدينة، لذلك نجد شرائح المجتمع الحلبي تمثل الديانات اليهودية والمسيحية بكامل طوائفها من كاثوليك وأرثوذوكس وبروتستانت وغيرها، وكذلك المذاهب الإسلامية من سُنَّة وشيعة ودروز وإسماعيليين وقرامطة، فضلاً عن المواطنين الذين ينتمون إلى القوميات المختلفة التي أتت من أقاصي الشرق والغرب والشمال والجنوب وفضّلوا البقاء في المدينة والعيش بها جنباً إلى جنب، منصهرين في المجتمع الحلبي، ولم تعد تميّز بين شخص وآخر أو طائفة وأخرى بما يخص انتمائها الديني.

وعلى الرغم من ذلك ونظراً لأهمية المدينة فلم تخلُ من المحن والأزمات التي كان لها وقع مهمٌّ عليها، ومن هذه الأزمات التي كانت في تاريخ المدينة حصار البيزنطيين المدينة عام (٩٦٢م)، وحرقها خلال أسبوع حتى أصبحت كومة خرائب، وثورة حران عام (٩٦٣م)، وثورة أنطاكيا عام (٩٦٥- ٩٦٦م)، وسيطرة الفاطميين عام (١٠١٥م) على المنطقة، وتعرض المدينة للنهب والسلب وإثارة القبائل والعشائر في سورية من أجل تقاسم السلطات بين المرداسيين والفاطميين. ثم تتكرر هذه الأمور في أعوام (١٢٦٢- ١٢٨٠- ١٢٩٩- ١٣١٢م)، ومن ضمنها هجمات التتار والمغول.

أصالة المدينة والإرث التاريخي والحضاري

دخلت المدينة في معترك الحياة العالمية بكامل مقوماتها السياسية والعسكرية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية وغيرها منذ فجر الحضارات، وبدأ تأريخ هذه الأحداث منذ وقتٍ مبكِّر، وكلما توسّعت الحفريات الأثرية، وتعمقت داخل المدينة أو في منطقتها نجد أن تاريخها يزداد تعمقاً، ولو بقي الاعتماد في ذلك يقتصر على الوثائق الكتابية لوجدنا أن أقدم الوثائق الكتابية في العالم وجدت في المنطقة.


رأس شمرا

وكما ذكرنا قبل قليل أن مناطق التحضّر والمدنية المبكرة تحيط في المدينة، منها أوغاريت (رأس شمرا) غرباً وتل الحريري شرقاً، وإيبلا (تل مرديخ) جنوباً، وكركميش (جرابلس) شمالاً، أما ما يتعلق بالحضارات الكلاسيكية ومنها الهللينستية فنجد أيضاً أن المدينة تتوسط كثيراً من أمهات المدن في تلك المدّة مثل أنطاكيا – اللاذقية (لاوديسا سور مير)، وأفاميا، وسيروس، ودورا أوروبس وغيرها.

تربعت حلب على عرش هذه المدن تتحكم في برمجة الأحداث، فكان لها الدور الفاعل في نتائجها منذ الصراع على المنطقة في الألف الثالث قبل الميلاد، الذي كان يجري بين حضارات بلاد النهرين ونهر النيل، أو بين الحيثيين في الشمال والقبائل العربية القادمة من الجنوب في مطلع الألف الثاني، فضلاً عن الدور الإستراتيجي والفاعل للهكسوس من أبناء

المنطقة في تاريخ الحضارة العربية في بلاد النيل ونقلهم للبصمات الحضارية السورية إلى مصر. وطوال الألف الثاني قبل الميلاد كان للمدينة الدور الداعم للأكاديين في المنطقة.

ويعدّ الألف الأول قبل الميلاد عصراً حافلاً بالأحداث؛ إذ كانت حلب (يمحاض) تؤدّي دور أحد العواصم المهمة للممالك الآرامية، أما في النصف الثاني من هذا القرن فقد اشتدت المنافسة بين الفرس واليونان مما أدى إلى توسّع الفرس غرباً فامتدّ نفوذهم على كامل أراضي بلاد الشام ومصر وليبيا حتى أصبحت منطقة حلب مركز عبور إستراتيجي لتقدّمهم نحو بلاد اليونان براً وبحراً طوال ثلاثة قرون، بين القرن السادس والرابع قبل الميلاد.

وكانت الأحداث تجري بين كرّ وفرّ وضمن مُدَدٍ زمنية وجيزة، وهذا ما دعا المكدونيين المتحالفين مع القبائل اليونانية المشكّلة من دوريين وكورنثيين وتوسكان وإيونيين وغيرهم بقيادة الإسكندر المقدوني إلى حسم الموقف بغزو الشرق في عام (٣٣٣ ق.م) ووضع حدٍّ للتوسع الفارسي. وهنا دخلت المدينة مرحلة جديدة لتؤدّي دوراً مهماً في أحداث ما عرف بمرحلة العهد الهللينستي ومن ثم الروماني والبيزنطي.

فبعد موت الإمبراطور المقدوني المفاجئ انقسمت الدولة إلى ثلاث ممالك، وكانت سورية من نصيب السلوقيين، إذ شكَّل سلوقس نيكاتور أحد قادة الإسكندر(٣١٢-٢٨١ ق.م) دولةً فوق قسم كبير من أراضي بلاد النهرين وسورية باستثناء المنطقة الجنوبية بما فيها دمشق وقسم من فلسطين إذ كانت تتبع المملكة النبطية، وامتدت شمالاً حتى منطقة أرمينيا وتركيا وشرقاً حتى أفغانستان، واتخذ من مدينة أنطاكيا عاصمة لدولته، ومن الممكن أن نسميها إمبراطورية سورية الكبرى.

وتولّد عن هذه الأحداث إنشاء مدن عسكرية جديدة لإقامة الفيالق الحربية، وتطوير مدن قديمة عامرة بالسكان، وتحويل بعض المدن إلى مدنٍ عسكرية وسياسية وتجارية. وقد اندرج هذا الأمر ضمن برنامج تأسيسٍ وتطوير (٥٠) مدينة شرقية كانت معظمها مدناً مستقلة تتمتع بالحكم الذاتي والاستقلال الإداري وغيره من الأمور. وحلت على بعض هذه المدن عناصر بشرية مختلفة من عسكريين جاؤوا من مناطق آسيا وإفريقيا وأوروبا وانخرطوا في الجيش السلوقي، وأدى ذلك إلى تضخم المدن بعد أن تزايد عدد السكان، وكذلك بحلول كثير من سكان الأرياف الذين وجدوا في هذه المدن فرصة جديدة للعمل وإدخال مهنٍ صناعية وتجارية كثيرة لتلبية حاجات مواطني المرحلة الجديدة.

وبالطبع فليست حلب بعيدة عن هذه الأحداث وإنما كانت في قلبها، وكان لها نتائج وانعكاسات إيجابية وسلبية على المدينة وسكانها، إذ دخلت في مرحلة تنظيمية جديدة استدعت تعزيز المواقع الدفاعية والانخراط في منهج عمراني جديد أخذ يتطور بسرعة من منطلقات محلية تتناسب مع الأحداث العالمية المتواكبة والمتلاحقة بشكلٍ سريع بعد تزايد أطماع القوى العظمى.

وما إنْ زال الخطر وحل الاستقرار في العهد السلوقي طوال قرنين ونيف من الزمن حتى ظهر الخطر الروماني من جديد، ودخلت المنطقة منذ عام (٦٤ ق.م) في خضم الأحداث الجديدة متمثّلةً في الهيمنة الرومانية وتنافسها مع الفرس أيضاً، وكذلك مع الممالك المحلية مثل: مملكة الأنباط ومملكة تدمر. وكان للأباطرة الذين حكموا روما من أصل سوري أو عربي دورٌ كبير في تطوير المنطقة في جميع المجالات ولاسيما المجالات العمرانية وإحلال السلام والأمن والاستقرار مما انعكس على المدن.

وكانت حلب في تلك المُدَد تتمتع باستقلاليتها وتطورها العمراني كباقي المدن السورية الكبرى. وكان الرومان ينظرون إلى سكان هذه المدن نظرة حب واحترام وتقدير، ولذلك أخذوا بالحسبان موضوع تطويرها عمرانياً. وأخذ عدد السكان يزداد باستمرار حتى بلغ عدد سكان أنطاكيا ثلاثمئة ألف نسمة، وأصبحت ثالث مدينة في العالم، وهذا يعني أن مدينة حلب في هذه المرحلة لم يقل عدد سكانها كثيراً عن أنطاكيا أو غيرها من مدن المنطقة، كما سنلاحظ ذلك من خلال الحديث عن الأبنية في المدينة.


آثار تعود للعصر الروماني في مدينة حريتان شمالي حلب

وهنا نجد أن العهدين السلوقي والروماني لم يُترجَما على أنهما هيمنة استعمارية، وإنما عصرَيّ ازدهارِ وتطورِ وانتشارِ الثقافة الهللينستية بشكل أقوى وأمتن من أي منطقة في العالم خلال مدّة استمرت أكثر من ثلاثة قرون في ظل عهد السلوقيين. ومدّة مماثلة لها في العهد الروماني، وكذلك العهد البيزنطي. وقد دلّت

الأحداث أن مختلف النشاطات التي عاشتها المدينة كانت تنتمي إلى سكانها أنفسهم وتفاعلهم مع التطورات الحضارية واستيعابهم للثقافة الإغريقية والرومانية والبيزنطية. وكل ذلك له ما يترجمه وما يمثله في المدينة.

ومع حلول العرب المسلمين في سورية منذ عام (٦٣٦م)، واستلام زمام الأمور السياسية أصبحت حلب مركز القطب بين العاصمتين الأموية في دمشق والعباسية في بغداد، ومن ثم اتخذها سيف الدولة الحمداني (٩٤٤م) عاصمةً للدولة الحمدانية التي شملت منطقة أنطاكيا وقسماً من تركيا العليا وأعالي بلاد النهرين وبلغت حمص جنوباً، حتى وصلت قواته في بعض المراحل إلى حدود القسطنطينية عاصمة الدولة البيزنطية.

وكان للسلاجقة الأتراك دور مهم في حياة المدينة لما نقلوه معهم من مفاهيم ومظاهر قادمة من أقصى الشرق الآسيوي ولاسيّما بعد أن وصلوا إلى بناء إمبراطورية إسلامية جديدة، ومن هنا نجد أن المدينة اكتسبت مظهراً حضارياً جديداً أضيف إلى الإرث الهللينستي، وانسكبت فيها الثقافات من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وبقيت هذه المظاهر مستمرة حتى يومنا هذا.

وإن كان لحروب الفرنجة التي عُرِفَت بالحروب الصليبية نتائج سلبية خطيرة على سورية، فإنّ لها بالمقابل دوراً ايجابياً انعكس على المدينة؛ إذ جعل من مدينة حلب جبهة صمود وتصدي أثّر في تطور المدينة العمراني والدفاعي والشعبي. وقد هيأت هذه الظروف المناخ الملائم للسلاجقة لتقوية قبضتهم على المدينة، ومن ثم جاء دور الزنكيين والأيوبيين والأتابكة وغيرهم. وفي خضم هذه الأحداث كانت حلب دولة مستقلة يديرها حاكم مستقل، بل وصل حاكمها إلى مرتبة سلطان. وكان للمدينة دور فاعل في زعزعة الوجود الصليبي في المنطقة وطردهم نهائياً. كما شهدت في عهد الأمير غازي بن صلاح الدين تطوراً ملحوظاً. وما إنّ وصل المماليك إلى الحكم في منتصف القرن الثالث عشر حتى وجدوا مدينة حلب تضاهي مدن القاهرة ودمشق وبغداد.

وفي هذا الصدد نودُّ الإشارة إلى حقيقة تاريخية مفادها أن جميع الغزاة الذين قَدِموا إلى سورية كانت تنقصهم في بداية الأمر مسائل الثقافة الحضارية، لذلك تكون بداية وجودهم مبنية على التدمير والتخريب، وما إنّ يستقر بهم المقام ويأخذون بالاختلاط والتمازج مع المجتمع حتى يتحولوا تلقائياً إلى شعب يترجم الحضارة إلى أفعال وينتقلوا من برابرة إلى

شعوب مدنية متحضرة، ومن غزاة إلى بنّائين ومدنيين. والشواهد على ذلك ما زالت ماثلة في المدن السورية ومنها مدينة حلب. ومن هؤلاء السلاجقة والتتر والمغول والأتراك وغيرهم.

ولا بد من الإشارة هنا أيضاً إلى أن العثمانيين وجدوا في حلب مدينة ذات إرث حضاري متطور، لذلك وبحكم قربها من تركيا أولوها اهتماماً خاصاً للاستفادة منها، فكانت طوال الوجود العثماني في سورية منهلاً ثقافياً ومنبعاً متجدداً للعثمانيين، وشهدت استقراراً ملحوظاً وغير مسبوق لم يعكّر صفوه إلّا وجود إبراهيم باشا في عام (١٨٣١م). ومع مطلع القرن العشرين ولاسيّما بعد الاستقلال أصبحت حلب العاصمة الثانية لسورية بعد دمشق، والمثل الرائع لكل مدينة وعاصمة من عواصم التراث الإسلامي.

المنهج التنظيمي والعمراني لمدينة حلب

أكسب الإرث التاريخي المهم والمتعدد المدينة نغماً تنظيمياً متعدد الجوانب، ولكن بقي مندمجاً ضمن إطار منهجي أغنى المدينة بمعطيات متدرجة في التنوع ومنسجمة في الاتحاد وفق المراحل الآتية:

المدينة القديمة:

لو رجعنا إلى أصل المدينة منذ جذورها المبكرة لوجدنا أنّها كانت عبارة عن تجمّع سكني تمركز فوق التل الطبيعي على شكل منازل متلاصقة، مغلقة من الخارج ومنفتحة على الداخل، وبين مسافة وأخرى تنفصل هذه المساكن تاركةً معبراً ضيقاً لمرور الدواب والعربات التي كانت تستعمل للنقل وحاجة الناس، وهذا الانغلاق الخارجي جعلها تتوسّع تدريجياً، تتوسّطها ساحة عامة داخلية مع المعبد والقصر، ومن الخارج تأخذ الشكل الدائري أو البيضوي حسب طبيعة وطبوغرافية الموقع.

المدينة بدأت بشكل عفوي فوق التل المحاذي لنهر قويق يتوسطها المعبد والقصر والساحة القديمة. وتتخلّل المساكن طرقات تتفرع من الساحة لتصل إلى السور الخارجي. ثم أخذ التوسع في البناء مع تزايد عدد السكان محيطاً بأطراف النهر، ولكن بكثافة أكثر من الجهة اليسرى وبترابط مع التل وعدم الاقتراب من المنخفضات.


حلب- نهر قويق

وحلب في هذا الإطار لم تخرج عن العرف العام (للتنظيم الذي عرفته مدن الحضارة العربية بمختلف مواقعها؛ إذ كان وجود الماء الجاري أو الينابيع الطبيعية من الضرورات لوجود المدن ولاسيّما المدن الكبرى منها، وذلك لعدم كفاية مياه الأمطار حاجات الناس. ولهذا كان للنهر دور إستراتيجي في تأسيس واتساع مدينة حلب. وهذا ما شاهدناه في كثيرٍ من المدن التي أُسست على هذه الصورة، ومنها على سبيل المثال الفيوم فوق النيل، وكركميش وبابل على الفرات، ودمشق فوق بردى، وأفاميا وحمص وحماة فوق العاصي وهكذا.

وبذلك نجد أن مسار النهر كان يتحكّم في مدى توسّع المدينة، وأصبحت مدينة حلب واحدة من المراكز المهمة، وقد جلب لها موقعها الإستراتيجي مجداً عظيماً لأنها أصبحت مركزاً سياسياً ودينياً مهماً. وأخذ التدرج من الحياة الرعوية إلى الزراعية فالتجارية والصناعية وهكذا. وقد ولدت هذه الأمور نتيجة التوسع ضمن منهج تدريجي تمحور حول القلعة.

ومن هنا أُخذت تظهر ملامح التنظيم العمراني والسياسي، وكان التركيز بالبناء في بداية الأمر يعتمد على الحجر الجيري والآجر، ومن المرجح أن السكان كانوا يستخدمون باطن الأرض لأغراض مختلفة على شكل كهوف ومغاوِر وملاجئ وحتى مقابر. وكان يتم ذلك إما من خلال وجود فجوات طبيعية وإما بنحت الصخر الجيري اللدن نوعاً ما، الذي سمح للإنسان بالتوسع كيف يشاء عكس النحت في الصخور الأخرى مثل الصخر البازلتي وغيره، مع بناء مساكن نصفها في باطن الأرض ونصفها الآخر فوق سطح الأرض.

ثم توسعت المدينة ببناء أحياء جديدة لتتناسب مع عدد السكان والهجرات الجديدة من الأرياف إلى المدينة. ومن خلال دراسة بعض المدن القريبة منها نستقرئ صورة حلب المعاصرة لها. ونأخذ على سبيل المثال مدن أوغاريت وماري وإيبلا وبابل وكركميش، إذ تعدّ هذه المدن النموذج الأمثل لمدن ما قبل التاريخ، ولذلك نجدها جميعاً قد أُخذت تتوسع تدريجياً. وكان التوسع يتمحور حول المعبد المركزي والساحة العامة. وبعد توسعها وتزايد عدد سكانها تنقسم إلى أحياء، ومنها الحي الرسمي والقصر والحي الديني والمعابد، ومن ثم الأحياء السكنية، كما بدأت تظهر أيضاً ملامح أبنية خدمات عامة.

وقد تطلبت هذه الأمور توسيع شبكة الطرقات وتنظيم شبكة المياه الحلوة والمالحة إذ تسير ضمن قنوات مسقوفة في بلاطات وألواح حجرية أو أسطوانات قرميدية استعملت لاحقاً، كما حُفِرَت آبار تخزينية لحفظ مياه الأمطار أو مياه المسيلات الطبيعية ومياه سطوح

المنازل. وأخذت الطرقات تسـير في خطوط مستقيمة بسبب محاذاتها المساكن التي أخذت تبنى بدورها بأشكال هندسية؛ مربعة أو مستطيلة أو شبه منحرفة.

وكانت المباني تأخذ في التدرج أحياناً من أطراف السور إلى وسط المدينة حيث الساحة العامة والنشـاط الاجتماعي، وتفصلها الشوارع المسـتقيمة أو المتعرجة، وقد استعمل هذا الأسـلوب من التنظيم في جنوبي سـورية وفلسطين ولاسـيّما في مدينة أريحا التي تعد من أقدم مدن العالم منذ العصـر الحجري القديم، وتوسـع هذا التنظيم في العصرين الغسولي والنطوفي ليشمل باقي مناطق الشرق.

فـي الألف الثاني والأول قبل الميلاد ولاسـيّما في العهـد الآرامي كانت حلب واحدة من العواصـم إلى جانب دمشق وحماة وحمص والمشرفة وغيرها، وهذا الأمر تطلّب بناء مدينة تليق في المقام مع توسع المعابد المكرسة على شرف الآلهة الآرامية وعلى رأسها الإله حدد بالإضـافة إلى آلهة القبائل الأخرى من كنعانية وأكادية وغيرها. ولم يقتصر بناء المعابد في تلك الآونة داخل المدن، وإنما كانت تُبنَى في الأرياف مثل معبد عين دارة.

كما أدى هذا التطور إلى اتساع الشوارع وتوسيع الأبنية الأخرى؛ وبالطبع فكان الأمر يتطلب هدم القديم وإعادة استعمال عناصره المعمارية في أبنيـة جديدة أكثر اتسـاعاً وجمالاً، ولهذا يكون مـن النادر العثور على مثل هذه الأبنية، كما أخذت الشوارع محاور الجهات الطبيعية بحيث تتناسـب مع توجيه الأبنيـة التي كانت تأخـذ ومنذ القدم اتجاه الجنـوب عموماً للاسـتفادة فـي أكبر قدر ممكن من أشعة الشمس في النهار.



طريق روماني قديم

ولو أخذنا مدينة بابل نموذجاً لهذه المرحلة ولاسيّما في زمن حمورابي نجدها قد امتدت على طرفي النهر بشـكل مستطيل بلغت أبعاده (٢٥٠٠م×١٥٠٠م). وبلغ طول السور (٨كم) مع مخطط تنظيمي مزود بالجزر والطرقات التي تخترق المدينة من السـور إلى السـور وتنتهي بأبواب وأبراج محصـنة تحيط بها داخل السـور. وكان يصل عرضها إلى (٢٠م)، وربما بلغت مساحة حلب في تلك المرحلة (٢٥) هكتاراً، أما سورها فبلغَ طوله (٨كم).

وقد لوحظ أن التوسع الجوهري للمدينة كان يتجه جنوباً، وكان العامل الطبيعي يسهم إسهاماً مهمّاً في هذا التوسع مع الأخذ بالحسبان استيعاب القادمين الجدد من بدو الأرياف الذين ينزلون في بداية الأمر خارج المدينة، وما إنّ تتحسن أحوالهم المعيشية حتى يتحسن بناء مساكنهم مما أدّى إلى توسع الأسوار من جديد لتشمل جميع الأحياء وتحسن الخدمات.

وفي النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد وطوال ثلاثة قرون تقريباً لم يطرأ أي شيء جوهري على المدينة، بل كانت دائماً عرضة للهدم والتخريب بسبب الغارات المتلاحقة والمتكررة. وإن كان هناك شيء ملموس وجوهري فكان يشمل التحصين الدفاعي من أسوار وأبراج وأبواب قوية.

المدينة في المرحلتين الكلاسيكية والهللينستية

لاحظنا أن المدينة في القرن الرابع قبل الميلاد كانت ذات منهج تنظيمي متطور، إذ أخذت مسارات الشوارع تميل للاستقامة، وبالنتيجة تكون متعامدة في نقاط التلاقي، وهذا ما أصبح يعرف بالتنظيم الإغريقي أو الهيبودامي، ومن ثم ترجم إلى التنظيم الهلليني، وفي الحقيقة نجد أن هذه الهندسة التنظيمية سواءً كانت في حلب أم غيرها من المدن العربية في بلاد الشام التي كانت عامرة قبل مجيء الإسكندر، كانت تتمتع بمثل هذه المنهجية في استقامة الطرقات وتقاطعها بزوايا قائمة.

وقد لاحظنا ذلك أيضاً في بابل والفيوم إذ أخذت الطرقات استقامتها بالتوازي مع النهر، ومن هنا نجد أن الإغريق لم يُدخِلوا شيئاً جديداً، ولكن الشيء المحدث ظهر في المدن التي أسست من جديد على أرض بكر، ولكن هذا الأمر لا يدعو إلى إنكار الحداثة التي تولّدت نتيجة المصاهرة الشرقية والغربية كما حدث في حلب.

ففي هذه المدينة حل القادمون الجدد في موقع جديد خارج السور ظهر عليه الطابع العسكري، ولأنه بُنِيَ فوق أرض بكر شقت الشوارع باستقامة تامة مع تقاطعها بزوايا قائمة، من ثم بوشر في إشادة الأبنية حسب المقتضيات المطلوبة من مساكن أو خدمات، ومع مرور الزمن حلّت الألفة والمصاهرة والتعايش بين القادمين الجدد الذين كانوا ممزوجين بكثير مع القادمين من الأرياف، وأبناء المنطقة الذين كانوا يخدمون في صفوف الجيش. وأخذ التفاعل ينمو في التداخل والتمازج بين داخل المدينة والأحياء الجديدة، عند ذلك أُزيلَت الأسوار القديمة لتُبنَى من جديد حول الأحياء الجديدة، فازدادت المدينة توسّعاً.

وبالنتيجة اكتسبت المدينة الطابع السياسي والإداري والاقتصادي والعسكري مع ظهور نوع من الرشاقة والزينة والهندسة المنتظمة، وفوق ذلك تعميق التمازج وتوثيق الروابط بين سكان المدينة القدامى والفئات المتنوعة من شعوب مختلفة وبلاد بعيدة. وهذا ما أطلق عليه المفهوم الهللينستي، أي تمازج الحضارات الشرقية والغربية فوق بلاد الشام، وهو ما تُرجِمَ في الغرب في مدينة بيرقام.

كما زُوِّدت المدينة بالمنشأة الكبرى وفُتِحَت الورش المتعددة وقوِّيت الأسوار باستعمال الحجارة الكبيرة والمنحوتة مع توسيع الساحات العامة ومنها الساحة المركزية التي أصبحت تُعرف باسم الأقورة، وتطورت الشوارع بتزيينها بأعمدة وتيجان استعملت فيها النماذج الدورية والإيونية والكورنثية، وتبليط أرضياتها التي تسير في أسفلها مجاري المياه والخدمات.

كما حلَّ نظام الجزر في بناء المساكن والأحياء والأبنية العامة أيضاً. وهذا النظام ذلَّل كثيراً من مشكلات السكن والأبنية وحركة السير؛ فالمعابد أصبحت تبنى فوق جزيرة أو جزر مستقلة وحسب الحجم ولاسيّما المعبد الرئيس إذ عرف باسم الأكروبول أو حي المعابد، وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصور. كما تزايد الاهتمام في شبكة المياه الحلوة والمالحة وتزويد الأبنية بهذه الشبكات.

وجُرَّت قناة مياه كبيرة من نبع الهيلان على بعد (١٣كم) من شمال المدينة، إذ لم يستعمل السكان مياه النهر للشرب. أما المظهر الجمالي للمدينة فقد بدأ بالأبنية العامة متمثلاً في القصور والمعابد ومن ثم الأبنية الخاصة.

المدينة في العهدين الروماني والبيزنطي

في منتصف القرن الأول قبل الميلاد وعند دخول الرومان إلى المنطقة، وجدوا أنفسهم أمام شعب متحضِّر ومدينة لامعة في تطورها وتضاهي مدينة روما، لذلك لم يكن في مقدورهم أن يحلّوا في المدينة بصفتهم مستعمرين بقدر ما حلّوا بصفتهم منقذين للمدينة من الخطر الخارجي. وقد أدى ذلك الأمر إلى التفاعل الحضاري ولاسيّما بعد أن وصلت كثيرٌ من شخصيات المنطقة إلى المراتب المرموقة في الإمبراطورية مثل مراتب الأباطرة والقناصل والولاة وقادة الجيوش وأعضاء مجلس الشيوخ والوظائف الإدارية المختلفة. وقد دفع هذا الأمر إلى إحلال السلام في مُدَدٍ كثيرة من العهد الروماني، وبشكل خاص في مرحلة أباطرة الأسرة السيفيرية ذوي الأصول العربية السورية.

وقد أخذ الرومان بالحسبان احترامَ كاملِ العادات الاجتماعية مما أدى إلى زيادة في تطوير المدينة، وربما كان عدد سكانها يتراوح بين (١٠٠- ٢٠٠) ألف نسمة وذلك بالمقارنة مع أنطاكيا التي احتلت المرتبة الثالثة بين مدن العالم، إذ بلغ عدد سكانها (٣٠٠) ألف نسمة.



الجسر الروماني شرقي حلب

وقد عرفت المرحلة الرومانية في سورية بمرحلة التكاثر والتطور الحضاري أكثر من السابق. وأُولى مظاهر التحسن التي طرأت على المدينة شبكة الطرقات، بما فيها شارعاها الرئيسان الدوكومانوس محور شرق /غرب، وشمال /جنوب، إذ وُسِّعت وجُملت بالأعمدة والأروقة والبلاط وأقواس النصر والمصلبات، وحُدِّدَ تباعد الشوارع الفرعية عن بعضها بعضاً من خلال تحديد الجزر التي بلغ عرضها (٤٨م) بالنسبة إلى الطرق ذات محور شمال /جنوب، و(١٢٤م) للطرقات ذات محور شرق /غرب، ومن ثم توزيع ذلك حسب نغم رقيق ونظام دقيق ومحاور محددة.

وهذا المظهر بقي مستمراً حتى الوقت الحاضر تقريباً، إذ أخذ السكان المنهجية نفسها في بناء جدران منازلهم الخارجية، ونشهد في هذا الأمر تناظراً دقيقاً مع كثيرٍ من المدن وإن اختلفت المقاييس؛ ففي دمشق بلغت مقاييس الجزر (١٠٠× ٤٥م)، وفي أنطاكيا (١٢٠× ٥٦م)، وفي أفاميا (١٠٥×٥٥م)، وفي الإسكندرية (١٧٠×١٤٠م)، وفي دورا أوروبوس (٢٠٠×١٠٠م)، وفي قرطاج (١٤٢×٣٥م). وقد بلغ عرض الشوارع الرئيسة بين (٢٠- ٢٥م) في حين الشوارع الضيقة تراوحت بين (٣- ٥م).

وكان لتقسيم الإمبراطورية في الربع الأخير من القرن الثالث الميلادي إلى قسمين، ونقل العاصمة إلى مدينة القسطنطينية عاملٌ إيجابي إذ جعل من سورية الشمالية وبشكل خاص مدن الحوض الكلسي وعلى رأسها حلب وأنطاكيا، وكذلك مدن الحوض البازلتي في الجنوب مراكز إشعاع حضاري للحضارة البيزنطية، ونشر الديانة النصرانية. كما انعكس ذلك على الازدهار الاقتصادي لمدينة حلب.

أما بخصوص التنظيم العمراني فثمة تحولات طرأت على المدينة ومنها تحول المعابد الوثنية إلى أماكن عبادة للديانة الجديدة وبشكل تدريجي، ولكن تطلّب الأمر هدم وتوسيع

وتغيير في مخططاتها المعمارية مع الاحتفاظ بالمواقع والعناصر المعمارية، كما تضاعفت أماكن العبادة من كنائس وأديرة وكاتدرائيات بنيت على نمط الأبنية الدينية في بصرى والقسطنطينية ورافينا وجرش.

وأصبحت حلب مقر مطرانية تتبع مباشرةً إلى أنطاكيا يديرها كبير الأساقفة لذلك شهدت تطوراً ملحوظاً، وكانت الورش مستمرة بشكل دائم في البناء وإعادة أعمار ما دمرته الحروب والغارات، إضافة إلى تأسيس أبنية ومنشآت جديدة تقتضيها المرحلة.

وعلى الرغم من تطوّر المدينة بشكل مستمر ومتصاعد حتى منتصف القرن السادس، إلا أن هذا التطور لم يغير الشيء الجوهري في النسيج العمراني للمدينة الأقدم، التي بقيت واضحة المعالم. فالساحة العامة بقيت هي المركز الرئيس والفاعل وسط المدينة، كما أن دورها التجاري بقي مزدهراً بشكل ملحوظ ومتنامٍ ولاسيّما بعد أن تطوّر طريق الحرير والبهارات المار بالمدينة، والذي جعل منها مركز استيراد وتصدير إلى مدن أوروبا، مما تطلّب توسيع الأسواق داخل المدينة وخارجها.

ومن أجل الحفاظ على هذه المصادر الاقتصادية تطلّب الأمر مضاعفة الجهود في تعزيز التحصين وتوسيعه بما يتناسب مع توسع واستطالة المدينة لتشمل الأحياء ومراكز القوات الخارجية.

وقد سَكنَ هذه الأحياء أيضاً السماسرة والدلالين والعساكر والحراس الذين يحرسون الأسوار والأبواب والذين كان معظمهم من البدو. وتطلب الأمر بناء أماكن لإيواء الحيوانات من أغنام وأبقار وماعز وإبل، ولاسيّما التي تستخدمها القوافل التجارية. ولهذا السبب كان الاهتمام بالحراسة بشكلٍ أساسي يرتكز على البدو. وقد أدى ذلك إلى تكوين أحياء سكنية ضمن أراضٍ مسوّرة وضمن تماسكٍ ونسيجٍ معماريٍّ تطلب إيواء كامل قطعان الحيوانات وإسطبلاتها والأسواق الخارجية.

كما وَلَّد ذلك إنشاء طبقات وسطى بين البدو غير المعتادين على حياة المدينة، والمدنيين غير المعتادين على حياة البداوة، لذلك أصبح في المدينة طبقة وسطى بين الاثنتين، وأُنشئ لهؤلاء أحياء تقع في مواجهة المدينة، ولكن ضمن احتكاك مباشر معها للتزود بالمؤن والخبز. وكَثُرَ أصحاب المهن من حمّالين وجزّارين وأصحاب الحرف المختلفة الذين تمركزوا جميعاً في موقع اسمه الحاضر، وبعد مدّة من الزمن أزيلت الأسوار بين المدينة والحاضر، وأصبح الحاضر حي من أحياء المدينة.

ونشاهد هذا الأمر يتكرر في كثيرٍ من المدن مثل حاضر مدينة حماة وحي الميدان في دمشق، وكذلك الأمر في مدن بصرى وأنطاكيا وتدمر والبتراء. كما ازدادت مخازن المدينة عدداً واتساعاً، وتوسّعت الأسواق لتستوعب الكميات الكبيرة من المحاصيل والغلال من الحبوب والقطن والمنتجات الحيوانية والصناعات النسيجية والمعدنية. وبذلك أصبحت حلب تُصَدِّر جميع هذه المنتجات إلى أنطاكيا والمدن الساحلية، التي تقوم بدورها بتصديرها إلى مدن أوروبا وإفريقيا.

ونتيجة للتطورات التي كانت تحصل زاد الاهتمام بتحصين الأسواق وإجراء الإصلاحات المستمرة. لذلك كان جميع سكان حلب يسهمون مادياً وعملياً، كلٌّ حسب تخصصه وإمكاناته المادية. وكان يقع على أصحاب المهن الدور الكبير في التمويل.

مدينة حلب الإسلامية

في عام (٦٣٦م) أنهت سورية عهود العناصر الغربية عن المنطقة، التي استمرَّت تسعة قرون منذ دخول الإسكندر المقدوني عام (٣٣٣ ق.م)، وبدأت المدينة تلبس حلّةً جديدة، واعتنق القسم الأعظم من سكانها الدين الجديد. ولم يُنظر إلى هؤلاء القادمين الجدد إلا بصفتهم إخواناً لهم، وأصبحت دمشق عاصمة أوّل دولة عربية وخلافة إسلامية منذ وقت مبكّر من تاريخ الإسلام، ثم أخذت الفتوحات الإسلامية تتوسع شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً ولاسيّما في عهد الخليفة عبد الملك (٦٨٥ – ٧٩٥م).

وفي عام (٧٦٢م) انتقل الحكم من الفرع الأموي إلى الفرع العباسي، وأدى ذلك إلى تحوّل العاصمة من دمشق إلى بغداد، فكان لهذا الأمر انعكاساته على النهضة العمرانية في سورية، إلا أن القسم الشمالي منها لم يشهد المستوى نفسه، بل على العكس فقد أدّت مدينة حلب دور الوسيط بين دمشق العاصمة القديمة وبغداد العاصمة الجديدة، كما بقي دورها الإستراتيجي مستمراً بصفتها مدينة مركزية.

وكان من أولى الخطوات العمرانية للمدينة الإسلامية بناء مسجد في مواجهة الشارع المعمد، وسدُّ نوافذ السور بعد أن أضيفت جدران جديدة مع اتخاذ جهة القبلة. وقد تزامن هذا الإجراء وتشابه مع ما نُفِّذَ في مدن بصرى واللاذقية وطرابلس، فكان بناء المسجد يتلاءم في حجمه مع عدد المصلين الذي أخذ بالازدياد سريعاً مما زاد عدد المساجد.

وشـــهدت المدينة في العهد الأموي مظهـــراً تنظيمياً جديداً لأنها كانت قريبة من الجبهة الشـــمالية ، وكان جل التركيز في البداية يتمحور حول التحصـــين، ومن ثم توســـيع الأسواق وإنشـــاء كثيرٍ من الأبنية لتفي حاجات القوات التي وُجِدَت بكثرة في المنطقة. وأخذت معالم التحـــوّل تظهر فـــوق المحور التنظيمي من خلال بناء المراكز الثقافية الإســـلامية، ومن بين هذه المظاهر الجديدة بناء المساجد وسوق الهال وتوسيع الأسواق الداخلية وتحسين وتطوير شـــبكه المياه، وتحوّل البازيليكات والقيصريات إلى خانات، وتقليص مكان السوق العامة في وسط المدينة نتيجة لبناء المسجد الأموي فوق أرضية قسم من الموقع.

وكان التجديد في العهد العباســـي امتداداً للتجديد الأموي. ومهما كان حجم المتغيرات إلا أن المظهر العام للتنظيم القديم بقي ظاهراً ومحافظاً على نظافته. ولم يغيّر بناء المسجد الأموي في وســـط المدينة كثيراً من معالم المدينة، كما أنه لم يطمس الســـاحة العامة، وإنما شطرها إلى قسمين، وبقي القسم القديم يقوم بدوره السابق نفسه.

ولم تعد أماكن العبادة للمناقشـــات، وإنّما اقتصـــر دورها على العبادات وتنشيط الثقافة الإسلامية، وبصفتها منزلاً جماعياً تمارس به كل مظاهر الحياة الاجتماعية والسياسية وشؤون المدينـــة، إذ كان المســـؤولون الكبار موجودين في الموقع، مما جعلهـــا لا تنأى عن التقلبات والأخطار والفوضـــى التي كانت تتعرض لهـــا نتيجة دورها المهمّ في تحريك مجريات الأمور ووقوعها في قلب معترك الصراعات السياسية والمذهبية التي حلّت بالمنطقة والمدينة.

وبالطبـــع فكل هـــذه الأحداث كان لها انعكاســـاتها التنظيمية على المدينـــة لكثرة أماكن العبادة، وتنافس المصالح، وتعزيز الأبنية وتطويرها للملل والطوائف التي أخذت تتنافس على تطوير المدينة من خلال قصورها ومقراتها المختلفة.

أراد سيف الدولة أن يجعل من حلب منافساً حقيقياً ومدينة تضاهي مدن بغداد وسامراء. وبالطبع شـــهدت المدينة نهضة اقتصادية جديدة على الرغم من الصراع على السلطة الذي شهدته حلب، وكانت هذه فرصة ذهبية ومناخاً ملائماً لاحتلال الفرنجة الصليبيين للبلاد.

إلا أن عمليات الإصـــلاح التي جرت لإعادة التحصين لم تعد تليق بالمقام، وتلبي الغرض الدفاعي عن المدينة أو المظهر الجمالي للبناء كما كان. ولم يعد للســـور الهيبة والتنظيم أو الهيئة التي كان عليها ســـابقاً ولاســـيّما الأبواب والأبراج، بسبب تعرض أكثر من مئة موقع من مواقعه لقذائف المنجنيق، ولهذا لم يعد يحتفظ ســـوى بنماذج وعينات لعناصر معمارية غير

جديرة بإبراز جمالية التحصين، كما تحوّل الخندق إلى مستودع لفضلات المدينة وأخذ يملأ بالقاذورات وأوساخ الشوارع.

ولكن في المرحلة اللاحقة شهدت المدينة مثل باقي مدن سورية نقلة نوعية من التطور شملت جميع مناحي الحياة، وأصبحت الحرب ضد الفرنجة الصليبيين حرباً مقدسة، لذلك قُوِّيَت العلاقات بين سورية والعراق وكردستان ووُحِّدَت صفوف المسلمين بجميع طوائفهم. وقد شهد استقرار السلطة في زمن السلاجقة ازدهاراً ملحوظاً في جميع أنحاء سورية، ولاسيّما حلب بعد تعيين والٍ على المدينة انكب مباشرةً على إعادة الإصلاح والنشاط العمراني. وجعل من حلب نقطة إستراتيجية للحرب المقدسة، وكذلك نقطة تموين للجيوش القادمة من بلاد النهرين. وكان الهم الأكبر هو إصلاح التحصين الدفاعي، الأسوار خاصّةً. وكان السلطان نور الدين يهتم شخصياً بهذه الأمور، ولاسيّما بعد الهزة الأرضية التي هدمت أكثر التحصينات في سورية في عام (١١٥٧م).



سور قلعة حلب

وأُصلِحَ سور حلب بطريقة مرضية وقوية إذ فتحت أبواب جديدة، وأُعيِّدَ بناء الأبنية التي تهدمت مع إبراز النواحي الجمالية في البناء. ورُكِّز على بناء القلعة، إذ بني فيها السور والمسجد على أرض بكر. وكثر بناء المساجد في المدينة، ومنها مسجد بني في موقع الميدان على أنقاض قصر الذهب القديم، كما تابع ابن السلطان نور الدين تحسين أبراج المدينة ولاسيّما الملاصقة للأبواب، والاهتمام بالخنادق.

وأصبحت القلعة مقراً للحاكم والأمراء، لذلك جُهِّزت بما يليق بهذا المقام ولتكون مقراً حكومياً. فبُنِيَت صالة فخمة للاستقبال والاحتفالات، كما أُعيد بناء الجامع الكبير وتحسينه بعد الحريق الذي تعرض له عام (١١٦٩م). ونقل سوق القماش إلى مكان آخر بعد أن بُنِيَ في الموقع مسجد جديد ومئذنة بغاية الإتقان والجمال، كما رُصِّعَ المحراب بالعاج وخشب الأبنوس، كما شمل التحسين قنوات المياه وتمديد فروع جديدة إلى المساجد والبوابة الكبيرة، وتوسيع قناة المسجد الكبير وتوزيع تفرعات منها إلى الأحياء الجديدة.

وبحلول الزنكيين تضاعف عدد سكان حلب ولاسيّما بعد سَكَنِ التركمان الذين كانوا يشكلون كادر الجيش. وقد سكن هؤلاء في بادئ الأمر في الخيام خارج المدينة، وبعد الاستقرار السياسي بُنِيَت لهم منازل في حي الحاضر على شكل حي أطلق عليه اسم حي الباروكية، وقسم منهم سكن في حي سمي بحي التركمان. كما شهدت المدينة بناء خانات كثيرة، وتحسين ميدان الفروسية خارج المدينة جانب سكن الجنود مع إشادة ميادين أخرى لكثرة ممارسة الفروسية منها الميدان الغربي والميدان الأخضر. وكانت هذه الميادين تتحول إلى أماكن بناء خيام للجنود عند تزايد عددهم.

كما تزايد عدد الأسواق بعد حريق عام (١١٦٩م). فبُنِيَ سوق القماش، وثلاثة أسواق على طول الواجهة الشرقية والجنوبية للمسجد. وأصبحت القيصرية مقراً تجاريّاً لكثير من المحال التجارية يُباع فيها الأقمشة والأثاث المتنوع بعد أن أُغلِقَت أبوابها القديمة وتغيَّر طابعها المعماري السابق. وبوشر في تغطية أسقف الأسواق بالهياكل الخشبية وبناء خانات جديدة للإقامة والاستراحة. وكثرت أماكن العبادة، وتأسيس الأبنية التذكارية ولاسيّما على شرف الأنبياء ومنهم إبراهيم وإسماعيل ومشهد للإمام الحسين.

كما بُنِيَ من أموال الوقف نزل نور الدين مشابهاً لبيمارستان نور الدين في دمشق وكذلك قصر العدل بعد أن كان المسجد يقوم بهذا الدور. كما بُنِيَ قصر نور الدين في مقدمة القلعة أمام مقر الحاكم.

وهكذا وبعد ٥٠ عاماً من الدمار الذي لحق بالمدينة أعيد بناؤها من جديد، وكذلك إصلاح التحصينات والقلعة والمسجد الكبير والأسواق وقنوات المياه والحارات والأحياء وإنشاء أحياء جديدة وأبنية فخمة لأغراض مختلفة. وبذلك أصبحت حلب عاصمة للأمن والأمان والقوة والعدل والاستقرار الاقتصادي ومركزاً إسلامياً حقيقياً. وكان لبناء المدارس دور فاعل في تطوير المدينة إذ أدخلت إليها حياة جديدة، وأصبحت مقراً للأساتذة والفقهاء والعلماء والمترجمين والخريجين من المدارس، مثل: بهاء الدين وكمال الدين. وكثرت الطرق الصوفية، وظهور الشرطة ورجال الأمن. وبني لجميع هؤلاء مقرات خاصة ودائمة تليق بهم وبأعمالهم.

ومن الأمور التي طُوِّرَت بناء نوافير وسبل للمياه بلغ عددها (٦٤) نافورة، كما زاد الاهتمام بالصحة ومضاعفة الحمامات ولاسيّما الحمامات العامة حتى بلغ عددها (١٩٤) حماماً منها (٦٨) داخل السور، و(٣١) حماماً خاصاً في الضواحي، و(٢٥) في الحدائق.



خندق قلعة حلب

وفي عهد الأمير غازي حُسِّنَت القلعة واهتُمَّ بالسور وقناة الماء وبُنِيَ قصر جديد، وفتح نفق تحت الأرض، وبنيت أحواض مياه وحمــام وحديقة وخدمات إدارية ومسجد ومئذنة وأبراج مراقبة. كما رُصِّعَ التل بحجارة منتظمة ومنحوتة وخندق محيط بها. وأُنشِئ جسر فوق ثمانية قناطر. وبذلك ظهرت القلعة بمظهر هندســي وعسكري رائع ونموذجاً لمعظم قلاع القرون الوسطى.

وأصبحت الضــواحي أكثر الأحياء تمازجاً بين الملل والقوميات والطوائف، وكان أكثرهم مــن الســلاجقة والمماليك والأتراك والأكراد القادمين من بــلاد النهرين عن طريق التجارة مع القوافل التجارية وبصــفتهم صنّاعَ أســلحة ونجارين. وقد أخذ هؤلاء في شراء الأراضي والتملك وإشــادة أبنية للاســتقرار؛ ثم أحيط حي الحاضر بسور جديد، وبذلك أصبح يحيط بمدينة حلب أربعة أسوار متعاقبة.

وقد بلغ عدد المدارس ٣٥ مدرسة، صُمِّمَت وبُنِيَت بموجب مخططات متطورة لتكون أماكن لائقة للثقافة الدينية، وخصصت أربع منها للنساء. وقد انتشر بناؤها داخل المدينة وخارجها، وكان يدرس بها بشــكل خاص المذهب الشافعي إضــافةً إلى كلِّ المذاهب الأخرى. كما بُنِيَ مشــهدان للشيعة. ولم يقتصر البناء على الأبنية الإسلامية، وإنما شمل الأبنية المسيحية، إذ بُنِيَتْ أربعة أديرة جديدة.

ونتيجةً للنشــاط الاقتصــادي المتنامي وتوسع المدينة ونشــاطاتها اهتم الأمير غازي بالأســواق إذ بنى ســوق هال جديد من أموال الوقف وحوانيت وقيصــرية وأسواق للحرير والنحاســ، ومن ثم تفرّع من هذه الأســواق أســواق أخرى للصــناعات المختلفة. وتجمّلت جميعها بالمنحوتات الجميلة وتبليط أرضــياتها بالبلاط الرخامي المنمنم. وزادت محلات باعة الصــابون لتلبية حاجات الحمامات، وأصــبح لهؤلاء حيٌّ عرف بحي الصابونية. وكثر السماســرة وتجار القوافل القادمين من آسيا الصغرى وتركيا ومدن أوروبا. وأخذت الدولة تفرض الضرائب لمصلحة الخزينة، كما أصبحت الأوقاف مؤسسة ذات ثراء كبير مما ساعد على ازدهار الأوقاف.

ونتيجةً لنشاط الصناعات النسيجية ازدادت مهنة الدباغة تنوعاً وتخصصاً حتى أصبح لها حي جديد عُرِفَ بحي الدباغة أسوةً بحي الصابونية. وتوسعت مستودعات الحبوب والأخشاب،

وأكثر الأماكن التي نشطت بها التجارة والمبادلات التجارية كانت عند أبواب المدينة. وازداد قدوم كثيرٍ من النحّاتين والبنّائين وأصبح لهؤلاء سوق عرف باسم سوق الحجارين.

وبذلك نجد أن الأسواق كانت في جميع المراحل التاريخية عبارة عن مراكز للنشاط المدني والاقتصادي. وعلى الرغم من ذلك بقيت المدينة محافظة على هويتها القديمة مع بعض الإضافات الجمالية والتكميلية. وضمن هذا الإطار أصبح بالإمكان فرز هوية ثلاثة خطوط عريضة لثلاث مدن داخل مدينة واحدة، وهي المدينة الكلاسيكية والأيوبية والحديثة.

ولا بد من التذكير أن المدينة شهدت مُدَدَ تراجع في العهد المملوكي نتيجة الأزمات التي مرت بها، ومن ثم نهضت من جديد. فالمماليك في بداية أمرهم كانوا عبارة عن عبيد ليس لهم أي ثقافة أو معرفة إدارية، لذلك ضعفت البلاد أمام المغول الذين استمرت هجماتهم حتى القرن الرابع عشر؛ إذ أخذوا في التراجع بعد أن كثر الإجرام والنهب والسلب والحرائق، وكانت معركة عين جالوت التي وقعت بتاريخ ٣ أيلول عام (١٣٦٠م) بداية النهاية لهم في البلاد وحدّاً فاصلاً للدمار والنكبات التي مرت على مدينة حلب. وطوال هذه المدّة بقيت المدينة منشغلة بالإصلاحات المتلاحقة التي استمرت حتى عام (١٥١٦م).

وتعرّضت حلب للخراب نتيجة الهجوم المغولي عام (١٢٦٠م)، وقد شمل الخراب الأسوار والأسواق وإحراق المسجد الكبير. وكانت حلب المدينة الأكثر تضرراً بين المدن السورية بسبب موقعها في الجهة الشمالية لسورية. وبسبب صمودها أمام الغزاة الجدد تعرّضت لهذا الحجم الكبير من الخراب والدمار المستمر، وكانت أعنف الهجمات التي حدثت في أعوام (١٢٦٢ - ١٢٩٩ - ١٣١٢م). وحل بالمدينة الإجرام المخيف، وكان يُقتّل الناس ويرمَون في الشوارع. وشلّت الحياة الاقتصادية والتنظيمية والعمرانية مدّة نصف قرن طمست خلالها معالم الازدهار التي عاشتها المدينة في العهد الأموي.

فقد هدم السور عام (١٢٦٠م) وبقي مدّة (١٣٠) عاماً في حالة الخراب وحتى عام (١٣٩٠م)، إذ بدأ الاهتمام به من جديد عن طريق جمع التبرعات الشعبية، ثم هدم من جديد من قوات تيمورلنك، ثم أعيد الاهتمام به وببنائه منذ عام (١٤٢٧م) إذ أعيد استعمال عناصر البناء الأيوبي. كما استمر الإصلاح بين عامي (١٤٦٥م- ١٥١٤م) إذ شمل كامل المواقع في السور بما فيها الأبراج والأبواب.

ولم تنأ القلعة عن الخراب والتدمير المغولي، وبقيت ثلاثين عاماً منسية حتى بوشر بالإصلاح بها منذ عام (١٢٩٢م)، وبذلك أصبحت نسخة مطابقة لقلعة القاهرة، إلا أن قوتها العسكرية ضعفت. ولكن بالمقابل تحسَّن مكانها بصفتها سكناً ملكياً؛ إذ تحسَّن مدخلها والبرجان المحيطان به، إذ بنيت قبة فوق أحدهما، كما حُسِّنَ قصر السلطان في الداخل، ووضع إصلاح قصر العدل تحت إشراف الوالي بعد أن تعرض للحريق من المغول، ثم تعرَّض مرة أخرى للحريق من تيمور لنك، لهذا بُنِيَ قصر جديد مجاور للسابق وأوسع منه، ثم تحول هذا القصر ليصبح داراً للحكومة. كما بني في داخله مسجد. وخصص الموقع في أسفل القلعة ليكون مقراً لاجتماع الجند على المنهج نفسه الذي اتبع في دمشق.

وبعد حرق سوق الخيل في الحاضر انتقل موقعه إلى أسفل القلعة، وكان هذا السوق من الأشياء الضرورية للجيش كما هي حال سوق الخيل في دمشق، لذلك أصبح قريباً من مكان تجمّع الجيش. كما استعمل الموقع مكاناً لتجارة التبن والخيل والصناعات الحربية مثل النبال والسهام وغيرها. وأصبح البيع فيه موسمياً بمعدل مرة في كل أسبوع، وبني محيطاً به حوانيت ومطاعم صغيرة ومقاهي.


سوق الحراج - حلب

أما الأسواق القديمة فلم يبق منها إلا ما ندر، ولذا تطلب الأمر لاحقاً إعادة ما يمكن بناؤه وإصلاحه، وبناء أسواق جديدة بعد توسيعها واختلاف هندستها ومخططاتها عن الأسواق السابقة، كما انتقل سوق النحاسين إلى أسفل القلعة ليحل محل سوق الحرير القديم، كما انتقل سوق القماش والفرو إلى سوق غازي.


خان الجمرك- حلب

أما بالنسبة إلى خانات الأسواق المركزية فقد اختلفت أماكنها وأنظمتها بعد الإصلاح؛ فقد أصبحت ذات نظام متّحد تتوسطها ساحات من الداخل مع اختلاف في مقاييسها. وبني مجاوراً لها ومحيطاً بها حوانيت مغلقة، إضافةً إلى تخصيص

أماكن للتداول بين التجار الأجانب والسكان. كما أصبحت ذات بناءٍ طابقي كنموذج الخان المجاور للجامع الكبير. كما اقتضت الضرورة إلى تزايد عددها وتوزعها في أماكن متعددة في المدينة.

كما طرأ تعديل على الحارات إذ بنيت حارات جديدة، وتقلّصت حارات أخرى، وقسّمت الأراضي السكنية. ونتيجة للمعاملات السيئة التي كان يقوم بها اليهود ضد السكان فقد طُرِدوا إلى حي آخر يقع إلى جانب الواجهة الشرقية من السور. وبسبب ضيق المواقع هجم بناء المساكن على حساب سوق الخيل والميدان. وحصلت تجمعات سكنية حول الأسوار الحديثة مجاورةً إلى بعضها بعضاً ومكتظة بالسكان المهجرين وصناع المغازل والنسيج والمخازن ولاسيّما أمام الأبواب الشمالية الشرقية التي نفذت في السوق الجديد. وأخذت تظهر معالم ضاحية جديدة يسكنها نجارين جاؤوا من دول مختلفة. وأصبح يحل بالمدينة بعد الهدوء والاستقرار ونتيجة لعودة الأنشطة المختلفة موجات جديدة من المهاجرين، ولذلك تولدت أحياء جديدة وأصبح يحيط بالمدينة حواضر متعددة.

ومع نهاية عهد المماليك أخذت المدينة تتنفس الصعداء، وشهدت مرحلة من الهدوء والاستقرار، إلا أن العهد العثماني لم يغير كثيراً فيما يتعلق بالمنهج التنظيمي، إذ بقيت حلب تتربع على عرش زعامة المنطقة الشمالية من سورية ومركز باشوية، كما شهدت المدينة مُدَدَ تقلبٍ كبيرة منها أزمات القحط.

وتحولت القرى إلى مناطق هزيلة ولاسيما في عام (١٧٥٧م). وفي عام (١٨١٨م) ثارت المدينة على الباشوات من شدة الجوع، وكان الرد على ذلك قاسياً إذ حوصرت المدينة ودمرت وحلّت فيها القوات الإنكشارية، وأصبح الحاكم العثماني لا يختلف كثيراً عن الحاكم المملوكي. إلا أن الشيء الملحوظ الذي طرأ على المدينة هو تنامي وتطور تجارتها مع الأوروبيين، ولاسيّما الفرنسيين والإنكليز والإيطاليين مما أدى إلى فتح كثيرٍ من القنصليات.

وعموماً فقد انتقل الثقل الاقتصادي في هذه المرحلة إلى شمال سورية ولاسيّما إلى مدينة حلب. وبقي النشاط في الجنوب يقتصر على الحج الذي كانت حلب بدورها إحدى محطاته المهمة، إذ تستقبل الحجاج القادمين من بلاد العجم، ومن ثم يُسار بهم إلى دمشق المحطة السورية الثانية. وفي هذه الآونة هجرت التنظيمات الدفاعية وأهملت، فلم يعد للأسوار بعد صناعة المدافع أي دور دفاعي، بالإضافة إلى التراكمات السكنية خارج السور.

واستأجر الخندق بائعو الخضار والحاجات الأخرى، كما رُدِمَ قسم منه بسبب تراكم القاذورات والأوساخ. لم يبق من أبواب المدينة محافظاً على بنيانه سوى واحد خصص لخدمات الجمارك والضرائب، كما هُدِمَ السور في بعض المناطق ولاسيّما تلك المناطق التي تفصل بين الضاحية والمدينة. أما القلعة فلم يختلف وضعها عن السور بشيء إذ لم تعد تتناسب مع الصناعات العسكرية الحديثة بصفتها مكاناً دفاعياً محصناً. ولاسيما أن الهزة الأرضية التي تعرضت لها المدينة عام (١٨٢٢م) فتحت ثغرة كبيرة بها. ومع ذلك بقيت مركز حصانة سياسي للمسؤولين بعد أن بُنِيَت في الفراغات الداخلية منازل سكنية للباشوات. ولهذا أصبحت القلعة عبارة عن سكن حكومي أكثر منها مركزاً دفاعياً بالإضافة إلى سكن للإنكشارية.

وأصبحت مركزاً تجارياً دولياً وأدّت سوقها المركزي الدور المهم في ذلك. وأعيد بناء بعض الأسواق مع هندسة معمارية ذات طابع ومزيّات تختلف عن طابعها الأيوبي والمملوكي، كما غُطِّيَ سوقها بالقباب، وأصبحت أكثر قوةً ومأمناً ولاسيّما من الحرائق إذ زُوّدت بعناصر وقائية مختلفة عن الخشب والفحم. وبُنِيَت خانات جديدة للتداول والتجارة والمناقشات مجاورة للأسواق وبنظام خانات المماليك نفسها. وبدأت الدول الأجنبية تسهم في تطوير الخانات وتحسينها. وقد خصصت بعض الدول الخانات لمصالحها المختلفة. وفتحت المدارس لتعليم اللغات الأجنبية ومنها مدارس الفرنسيسكان. وقد بنى هؤلاء خاناً ثم تحوّل إلى كنيسة. وحلّت عائلات الدبلوماسيين في المدينة بعد أن كانت تسكن في الخانات... وبذلك نجد أن المدينة لم تكن سوى العاصمة عبر تاريخها الطويل.

قراءة في مسألة رؤية العالم

عبد الوهاب محمود المصري

من الثابت أن الإنسان - لحسن الحظ أو لسوئه، وبعكس ما يظن كثيرون- لا ينظر إلى الأشياء نظرة محايدة أو مجرّدة عن الهوى، ولا أظنه يستطيع ذلك مهما حسنت نيته وصدق عزمه. إن من المشكوك فيه أن الطفل يأتي إلى العالم، كما ظنّ بعض الفلاسفة ولا يزال يظن كثيرون، وذهنه كاللوح النظيف، فيكتسب من تجاربه أفكاراً ومشاعر لم تكن لديه من قبل، وتؤثر فيما بعد في رؤيته ومواقفه من التجارب التالية.

الراجح الآن أن الطفل يأتي إلى العالم وفي ذهنه مخزون موروث من النوازع والمشاعر البدائية التي يواجه بها العالم، ومن ثم تأتي رؤيته للعالم ملونة أو مختلطة بهذه النوازع والمشاعر المسبقة. وإذا كان هذا صحيحاً فيما يتعلق بالطفل الذي ولد تواً، فما بالك بعالم أو دارس الاقتصاد الذي مرّ بالفعل بتجارب سابقة تركت أثرها في عقله وعواطفه، فحملها معه وهو يقبل على تأمل الظواهر الاجتماعية محاولاً أن يفهمها ويستخلص منها المعاني والقوانين؟ الأرجح أن ما يصل إليه من فهم لهذه الظواهر وما يستخلصه من معانٍ وتعميمات أو قوانين، سيكون بدوره متأثراً بأفكار ومشاعر مسبقة.

هذه الأفكار والمشاعر المسبقة أطلق عليها أكثر من اسم، وهذه الأسماء ليست متطابقة تماماً. فهي، وإن اشتركت في جزء مهم من مدلولها، تتفاوت بدرجة أو أخرى في معانيها وإيحاءاتها. فكما أنها توصف بالأفكار المسبقة، «Preconceived Ideas» توصف أحياناً

بالتحيُّزات أو الأهواء «Bias، prejudice» وأحياناً بأسلوب ونمط في التفكير «Paradigm». وإذا تضمنت هذه الأفكار أو المشاعر المسبقة حكماً أخلاقياً أو جمالياً قد تسمى بالأحكام القيمية «Value judgments». وإذا اجتمع للمرء عدد من الأفكار المسبقة التي تشكل فيما بينها نسقاً فكرياً وموقفاً متكاملاً من الحياة والمجتمع فقد يطلق عليها وصف الأيديولوجية «Ideology» أو يشار إليها بأنها تشكل ما يعتنقه المرء من فلسفة ««Philosophy أو ميتافيزيقا «Metaphysics». من الممكن، إذن، أن نعرّف هذه الأفكار المسبقة أو التحيزات والأهواء أو الأحكام القيمية أو الأيديولوجيا أو الفلسفة أو الميتافيزيقيا (إذا استخدمت هذه الألفاظ كلها بالمعنى الذي ذكرته حالاً) بأنها أفكار أو مشاعر يأتي بها الشخص المقبل على بحث ظاهرة من الظواهر، من خارج هذه الظاهرة التي يريد بحثها، ويقحمها عليها، فتأتي نتائج بحثه متأثرة بهذه الأفكار أو المشاعر المسبقة.


إريك فروم

ويشير عالم النفس إريك فروم Erich Fromm إلى أن الأفكار المسبقة واعتناق الأيديولوجية، **واتخاذها مسلمات لا تقبل المناقشة، تقوم لدى الإنسان مقام الغرائز عند الحيوان**، فتوجه السلوك الإنساني وتعفيه من الحاجة، عند اتخاذ كل قرار، إلى أن يعيد التفكير للوصول إلى القرار الصحيح[١].

من هذه الوجهة من النظر قد تبدو الأفكار المسبقة والأيديولوجيات والتحيزات وكأنها ضرورة من ضرورات الحياة للإنسان وشرطاً من شروط البقاء. **وقد تكون أيضاً ضرورة من ضرورات استمرار أي جماعة إنسانية**. فاشتراك أي مجموعة من البشر في اعتناق الأفكار المسبقة والتحيزات نفسها، والتسليم بها من دون مناقشة، قد يضمن استمرار الشعور بالانتماء والولاء من جانب كل من أفراد هذه المجموعة إلى المجموعة كلّها، قبيلة كانت أم أمة، وقد يمثل خروج بعض أفرادها عن هذه المسلمات أو إثارتهم للشكوك حولها تهديداً لوجود الجماعة، وقد يصيبها في مقتل[٢].

وقد اكتشف فيكتور فرانكل Victor Frankl عالم النفس النمساوي اكتشافاً مهمّاً، خلال مدّة اعتقاله في معسكرات النازية. فقد وجد بداخله طاقة ترفعه فوق ظروف القهر التي تعرَّض لها في أثناء الاعتقال. فقد كان يقوم بدور المراقب لما يدور داخل هذه المعسكرات،

بالإضافة إلى أنّه يعيش حياة الاعتقال فعلاً. بدأ هذا العالم يسأل نفسه السؤال المهم: ما الذي جعل بعض الناس يعيشون هذه الخبرة المريرة في حين مات الأغلبية؟

بدأ يدرس مَنْ حوله من المعتقلين في ضوء عدة عوامل شخصية منها: الصحية، والحيوية، وهيكل الأسرة، والذكاء، وأساليب البقاء. ثم خلص إلى أن كل هذه العوامل لم تكن هي السبب الرئيس. كان السبب الرئيس الذي اكتشفه داخل الناجين من هذه المأساة هو وجود الإحساس بالرؤية المستقبلية. وقد سيطر على كل من نجح في البقاء يقين بأن لهم مهمة في الحياة يجب استكمالها، وأن لهم مهامَّ حيوية مازالوا في حاجة إلى الانتهاء منها.

ذكر الأسْرى من الجيش الأمريكي في فيتنام الشيء نفسه. كانت الرؤية المستقبلية القوية التي يملكها هؤلاء الأسرى القوة الدافعة التي منحتهم الحرص على البقاء.

إن قوة الرؤية قوةٌ خارقة! وقد أثبت البحث أن الأطفال الذين لديهم «رؤية واضحة لمستقبلهم» هم أكثر نجاحاً من الناحية الدراسية، كما أنهم أقدر ممن سواهم على مواجهة تحديات الحياة. إن المنظمات التي لديها الشعور بالرسالة والهدف، تتفوق على غيرها ممن لا يملك قوة مثل هذه الرؤية. يقول عالم الاجتماع الألماني فريد بولاك Fred Polak: إن العامل الأول في تحقيق النجاح في كل الحضارات كانت تلك الرؤية «الرؤية الجماعية» للشعوب وللمستقبل الذي ينتظرها.

إن الرؤيةَ إطار الخيال المبدع، والحافز الأول للسلوك الإنساني. إنها القدرة على الرؤية إلى ما بعد الواقع الآن، أي القدرة على أن نبدع، ونخترع ما لم يوجد بعد، كي نصل إلى ما لم نصل إليه بعد. إنها القدرة على أن نعيش من خلال خيالنا بدلاً من أن نعيش من خلال ذكرياتنا[٣].

مصطلح «رؤية العالم»

يعدُّ مصطلح «رؤية العالم World View» الشائع في هذه الأيام مفهوماً تقاربياً للأيديولوجيا أو البارادیغم (أو المفاهيم الأخرى الواردة في صدر هذا البحث). وهو مفهوم أنثروبولوجي أصيل، وكل الدراسات حول رؤى العالم في أي مجتمع من المجتمعات التي درست من هذا المنطلق هي دراسات أنثروبولوجية تعتمد على مناهج البحث الأنثروبولوجي وأساليبه وتقاليده التي تطلب الإقامة الطويلة في المجتمع موضوع الدراسة، والاتصال الوثيق القائم على خلق علاقة حميمة Rapport مع الشخص أو الأشخاص الذين يركز الباحث عليهم بقصد الوصول في آخر الأمر إلى أنماط التفكير والقيم السائدة بين الناس في ذلك المجتمع.

إن «رؤية العالم» ترجمة للمصطلح الألماني «Weltanschauung». ويقوم المفهوم في أساسه على دراسة مجموعة الأفكار التي يعتنقها أحد أفراد المجتمع عن ذاته هو، وعن الآخرين، وعن العالم الذي يعيش فيه، مما يعني تحديد هذه الأفكار داخل الثقافة نفسها وليس من خارجها كما هو الشأن في الدراسات الأثنوجرافية التقليدية. والعادة أن يشار إلى ذلك الفرد في دراسات رؤى العالم بكلمة «الشخص» أو الذات Self، وعلى ذلك فإن استخدام المفهوم يقتضي إبراز الذات في مواجهة الكون بأسره بكل مكوناته. وبتعبير آخر أبسط: إنَّ مفهوم «رؤية العالم» هو الطريقة التي ينظر بها شخص ما أو شعب ما إلى الكون كلّه، والتي يرون من خلالها هذا الكون.

من معاني الرؤية الكونية أنها عبارة عن (مجموعة من المعتقدات والنظرات الكونية المتناسقة حول الكون والإنسان بل حول الوجود بصورة عامة). وعلى ضوء هذا المعنى، يمكن أن يعدَّ النظام العقائدي والأصولي لكل دين هو رؤيته الشاملة.



فيلهلم ديلتاي

إن الأساس الذي يقوم عليه مفهوم «رؤى العالم» في الفكر الألماني هو التمييز الذي يقيمه الفيلسوف الاجتماعي الألماني فيلهلم ديلتاي Wilhelm Dilthey(٤) وغيره من المفكرين الألمان بين نوعين من (العلم)، وهما:

- العلم بالمعنى الدقيق للكلمة، الذي يبحث عن القوانين ونعني بذلك **العلم الطبيعي**.
- العلم الذي يهتم بما هو فردي ويتبع منهجاً وصفياً خالصاً، ونعني بذلك **العلم الإنساني**.

ويرجع هذا التمييز إلى اهتمام ديلتاي في المقام الأول بالعمليات الذهنية وبالفكر المجرد وهو ما يندرج تحت مقولة العلم الإنساني الذي يضم العلوم الاجتماعية والتاريخية.

وعلى الرغم من أن ديلتاي Dilthey قد صاغ مصطلح Weltanschauung الذي يعني «رؤية العالم World View» فإنّ الفضل في ترشيح وتوضيح ذلك المصطلح أو التصور ونشره وتقديم تصورات أخرى مماثلة يرجع لعلماء الاجتماع والأنثروبولوجيا أمثال ماكس فيبر Maxwe(٥)، وقد نجم عن التوسع في استخدام مفهوم «رؤية العالم» ظهور مصطلحات

أخرى تتداخل معانيها مع ذلك المفهوم أو تستخدم المعنى نفسه، ومن هذه المصطلحات نظرة أو رؤية Vision، وصورة Image، وتوجيه معرفي Cognitive orientation ، ورؤية معرفية Cognitive view ، ومنظور رؤية العالم World View Perspective، ومبادئ متضمنة Implicit Premises، وافتراضات أساسية Basic Assumptions، وروح الثقافة Ethos، وخرائط معرفية Cognitive Maps ونحو ذلك. ونقد الدراسة التحليلية التي قام بها ماكس فيبر لرؤى العالم عند أصحاب المذهب البروتستانتي دراسة رائدة في العلوم الاجتماعية.

يرى فيبر أن رؤى العالم كان لها تأثير عميق في تأسيس مبادئ أصحاب المذهب البروتستانتي في أوروبا في القرنين السادس عشر والسابع عشر. ورؤى العامل لدى أصحاب المذهب البروتستانتي والتابعين للمبادئ الكالفينية Calvinism تفسر الأمور الدنيوية من خلال مضمون ديني، وهي تفسر الكون أو العالم كلّه طبقاً للأطر والمبادئ الآتية:

١- الكون قد خلقه إله متسام متعالٍ.

٢- الكون له معنى من خلال علاقته بإرادة اللّه فحسب.

٣- النظرة للإنسان على أنه أداة أو وسيلة تتأسس بها إرادة اللّه على الأرض.

٤- الناس لديهم قابلية لارتكاب المعاصي طالما هم منغمسون في الملذّات الحسية الدنيوية.

٥- الإيمان بالقضاء والقدر، وعدُّ الخلاص منحة وعطاء من اللّه.

كما يرى فيبر أن سعي الفرد نحو الخلاص يعتمد بشكل أساس على رؤيته للكون أو صورة العالم التي لديه، فالخلاص يكون له معنى فحسب حينما يعبّر عن صورة متعلقة ومتسقة عن العالم وحينما يمثل «وقفة في مواجهة العالم».

ويرجع الفضل لروبرت ردفيلد Ropert Redfield في بلورة تصور أو مفهوم «رؤية العالم» وتحديد معناه وخصائصه، وهو يضع الإطار النظري العام لمكونات أو عناصر رؤى العالم وهي:

١- الذات Self، وهي تعدّ محور رؤى العالم التي من خلالها يمكن ملاحظة العالم أو الكون.

٢- غير الذات، ويشمل هذا العنصر:

- سائر البشر أو الآخرين من الناس.

- غير البشر، ويشمل ذلك الطبيعة والله.
- المكان.
- الزمان[٦].

رؤيتـــــان

يرصـــد البروفيسور هوســـتن سميث، أســـتاذ الفلســـفة في الجامعات الأمريكية، رؤيتين رئيســـتين، هما: المفهوم التقليدي أو الديني، والمفهوم العلمي، ويبين الفروقات بينهما على الوجه الآتي:

١- في المفهوم التقليدي الديني، الروح هي الأساس والمادة هي الفرع. (في هذا السياق سأســـتخدم تعبير «التقليدي» بدلاً من كلمة «ديني»، مالم أشر إلى خلاف ذلك، وذلك لأن كل المجتمعات التقليدية كانت دينية). إن المادة تحشر نفسها في بحر عالم الروح بشكل مؤقت، مثل جبل الجليد داخل البحر. والمفهوم العلمي للعالم يقلب هذه التصـــور رأســـاً على عقب، بتحديـــده للوعي والإدراك (الذي هو قريب من الروح كما يفهمها العلم) بأنه مجرد صـــفات للكائنات الحية المعقدة، فإنه يحوّل الروح إلى نُهَيّر على كوكب فريد في صـــحراء، قبل ١٥ بليون سنة ضوئية.

٢- فـــي المفهوم الدينـــي للعالم، يعدّ الكائن الإنســـاني **الأقل** الـــذي انبثق عن **الأكثر**. فالإنسان يجر ذيول المجد منذ بداية وجوده ويحمل في وجوده آثار أصله السامي. إن البشر مخلوقات لخالقهم أو (بتعبير الفلاســـفة) انبثاقات وفيوضات من الواحد الذي ينطوي على الكل. أما العلم فإنه يعكس تصـــور العلة والمعلول إذ يضـــع الإنسان في مرتبة **الأكثر** الذي اشتُقَّ من **الأقل**. فهو يرى أن الحياة ظهرت في الكون بشكل تصادفي، وأن الكون كان بداية أمره مجرداً من الإحســـاس والوعي. ثم تطورت الحياة من شكلها البدائي إلى مستوى رفيع هو هذا الكائن الإنساني الذي نتمتع به الآن. ولا يوجد في المفهوم العلمي للكون أكثر عقلاً من الإنسان.

٣- يبشـــر المفهوم التقليدي للعالم بنهاية ســـعيدة، لكن المفهـــوم العلمي للعالم لا يفعل ذلـــك. ففي عائلة الأديـــان الإبراهيمية (التي أثرت في تاريخ البشـــرية بنحو أكثر مما فعلته الأديان الآســـيوية والقبائلية) تنتهي أرواح الأفراد وتاريخ البشـــرية، كلاهما، نهاية ســـعيدة. فالتاريخ يبلغ ذروته بمجيء المســـيح المخلص (اليهودية)، أو بالمجيء الثاني للسيد المسيح

(المســيحية) أو بمجيء «المهدي» أي المسَــدِّد لطريق الحق، الذي يظهر قبل نهاية الزمان، ويعيد إصلاح الرابطة بين السماء والأرض حتى نهاية الزمن وقيام الساعة (الإسلام). وتقدِّم الجنَّة النهاية الســعيدة للأرواح الفردية، وتصــدم عقيدة **الهلاك الأبدي** لبعضهم، الموجودة في تعاليم المســيحية والإســلام. وليس هذا بلا سبب، فلا أعرف أن مثل هذه العقيدة توجد إلا في ذينك الدينين. هذا لا يعني أن فكرة الجحيم **لمدّة محدودة فحسب** فكرة غير منتشرة بشكل واسع.

أما بالنسبة إلى المفهوم العلمي، فليس فيه أي شيء يمكن أن يعطينا وعداً بنهاية سعيدة، والموت فيه هو الحاصد الشرس لحياة الأفراد، وأما نهاية الأشياء بكلّيتها فهل ستكون نهاية ســعيدة أو تعيســة، نهاية ذات صوت مدوٍّ عنيف أو نهاية بصــوت أنين ونحيب؟ أو أن الأشياء ستســتمر بالدوران وإطلاق المادة عديمة الإحســاس في الكون المتســع باستمرار؟ هذا أمر متروك لتخمين كل إنسان.

حــاول «تيلهارد دي شــاردان»[٧] Teilhard de Chardin، جاهداً، أن يدخل الغائية إلى الكــون المادي بنظرية «**الأوميغـا**» Omega Point التي طرحها، ولكن نظريته هذه لم تجد لها جمهوراً مؤيداً بين الإلهيين (أصــحاب المفهوم الديني الإلهي للعالم) ولا بين العلميين (أصــحاب المفهــوم العلمي المادي للعالــم). الإلهيون يريدون أن يعرفــوا أين يوجد الله بالضــبط في ســيناريو نظريته، والعلميون ازدروا النظرية ازدراءً محضاً. كتب بيتر براين مدور P.B. Medawar معلِّقاً على كتاب «ظاهرة الإنســان» The Phenomenon of man لـ«تيلهــارد»: «يمكــن أن نعفي مؤلفه مــن تهمة «عدم الأمانة» إذا رأينا أنــه قَبِلَ أن يخدع الآخرين، بذل جهداً مضنياً لخداع نفسه».

٤- التبايــن الرابع بين المفهومين المتنافســين يتعلّق بالمعنى. ففــي المفهوم التقليدي للعالم، بما أن العالم خَلقَهُ بإرادة وقصــد، كمالٌ مطلق كليّ القدرة، أو (بتعبير أقل تجســيماً) فاض عن الكمال كينبوع متدفق، حسب التعبير الأفلاطوني، فإنه عالم ذو مغزى وغاية وهدف في كل ما فيه. أما العالم في المفهوم العلمي، فالمعنى والغائية فيه سطحية جداً بعمق بشرة الجلــد، والجلد هنا يرمز إلــى الكائنات الحية الموجودة على بقعة صــغيرة جداً في الكون الفلكي الهائل. وكما قال جون آفي John Avis، و ويليم بروفين William Provine: «**إن فهمنا العصري للتطور يتضمن نفي وجود أيّ غايةٍ نهائية للحياة**». وينضم ستيفن وينبرغ Steven

Weinberg إليهما معترفاً أنه: «**كلما بدا الكون قابلاً للفهم أكثر، بدا بلا معنى أكثر**».

٥- وأخيـراً، يشـعر الناس في العالم التقليدي أنهم في بيتهـم. إنهم ينتمون إلى عالمهم لأنهم صُنعوا من المصدر الروحي المدرك الواعي نفسه الذي صُنِعَ منه العالم. تذكرنا لوحة الكاكيمونو Kakemono (لوحة زيتية يابانية بشـكل لفيفـة) في قاعتي الأمامية، كل يوم، أن السـموات والأرض (مصـطلح آسـيوي يعني كل ما في الوجود) مفعمة بالإحساس والشعور. يصـعب علينا، نحن أبناء هذا العصر، أن نتصور كيف نسج التقليديون عالم الطبيعة الكبير، مع الجوانب الروحية لحياتهم بنسيج واحد لا تشقق فيه.

ومثال على ذلك شعب الـ «باوني» The Pawnee People في ولاية أوكلاهوما يبنون بيوتهم على نمط بناء الطبيعة حسـبما يتصـورونها. وإلى يومنا هذا، لا يزال أطفالهم يجلسون على أسـطحة منازلهم يسـتمعون من والديهم كيف خلق نجم المساء والقمر أول طفلة، وخلق نجم الصـباح والشـمس أول طفل. ثم يشـير والداهم إلى زعيم النجوم الذي يشرق من جهة ريح الشـتاء ولا يتحرك من مكانه أبداً، في حين تدور حوله بقية النجوم، ويبقى الأولاد يحدّقون في هذا النجم الرئيس والنجوم السابحة حوله حتى يستولي عليهم النوم. يذكّر زعيم النجوم الكبير زعماء القبائل بمسؤوليتهم للعناية بأفراد قبيلتهم. مثل هذا المعنى من الانتماء للعالم لا يمكن أن نجده في المفهوم العلمي للعالم.

يتحدث الروائي الفرنسـي ألبير كامـو «Albert Camos»[٨] إلى تلاميذه فيقول: «لو كنت قطةً لانتميت إلى هذا العالم، هذا العالم الذي أعارضه بكل وجودي». ويرى «تشيزلو ميلوزش» الشـاعر البولوني الإنساني Czeslaw Milosz وهو في العقد التاسع من عمره أنه عاش هذا العمر ليرى بعينيه بزوغ فجر «عصر التشرُّد»[٩]!

❁ ❁ ❁

«رؤية العالم» مصـطلح فلسفي سكّه الفيلسوف الألماني فيلهلم ديلتاي، بدلاً من مفردات ومعايير أخرى، ويعني به: النظرة الحاكمة للأفراد وللمجتمعات في ثقافة معينة أو دين معين نحو القضـايا النظرية الكبرى المحلية والفردية من جانبها العملي. والمقصـود بالقضـايا الكبرى هنا: تصـورات الخير والشـر، والسعادة والشـقاء، والنجاح والفشل، وأحوال الوجود الإنساني وأولوياته[١٠].

إن «رؤية العالم»، باختصـــار شـــديد: منظومة المواقف من الإنسان، ومن علاقاته بالإله والبشر والطبيعة. وهي تتضمن، فيما تتضمنه، الإجابة عن الأسئلة الرئيسة الثلاثة: من أين؟ وإلى أين؟ ولماذا؟ ولها نوعان رئيســـان: أحدهما يضعه الوحي الإلهي، وثانيهما يضعه العقل البشري.

الهوامش

(١)- لا يســـتخدم إريك فروم في هذا الصـــدد كلمة تحيز أو كلمة أيديولوجيا أو عبارة الأفكار المسبقة، بل يستخدم كلمة «الدين»، ولكن ما يقصده بـ«الدين» هنا ينطبق على ما ذكرناه عن التحيز أو الأفكار المسبقة. إنه يستخدم كلمـــة الدين بمعنى واســـع جداً يظهر من عبارته «ليس هناك ثقافة أو حضـــارة (Culture)، في الحاضـــر أو الماضي، ولا يبدو أنّه من الممكن أن توجد ثقافة أو حضارة في المستقبل، يمكن وصفها بأنها لا تعتنق ديانة ما» (E. Fromm، To Have or to be? Abacus، Jonathan Cape، London، 1982، p.135).

وهو يفسر هذه العمومية أو الحتمية لظاهرة الدين، على النحو الآتي:

«إن مـــن الممكـــن تعريف الإنســـان بأنه ذلك النوع من أنواع الثدييات العليـــا (**Primates**)» الذي ظهر عنـــد تلك النقطة من التطـــور التي بلغ فيها الاعتماد على الغريزة حده الأدنى، وبلغ فيها تطور المخ حده الأقصى. هذا الاجتماع بين الحد الأدنى من الاعتماد على الغريزة والحد الأقصى من تطور المخ لم يحدث قـــط قَبْل التطور الحيواني، وهو يمثل، من الناحية البيولوجية، ظاهرة جديدة تماماً. هذا الافتقاد للقدرة على التصـــرف بناء على ما تمليه الغرائز مع امتلاك القدرة في الوقت نفسه على الشعور بالذات (**self-awareness**)، وعلى التفكيـــر (**reason**)، والتخيل (**imagination**)، وهي قدرات تتجاوز تلك القدرة على التفكير العلمي (**instrumental thinking**) لدى أكثر الثدييات ذكاء، خلقا لدى الإنسان الحاجة إلى قوة موجهة (**a frame of orientation**) وإلى موضوع للولاء (**an object of devotion**) حتى يتمكن من الاســـتمرار في الحياة. فمن دون خريطة للعالم الطبيعي والاجتماعي الذي يحيط بنا، أي من دون صورة للعالم ولمركز الفرد فيه، صورة منظمة ومتسقة الأجزاء، لا بد أن يشعر الإنسان بالاضطراب، ويفقد القدرة على أن يتصرف بشكل هادف وعلى نحو متّسق (**purposefully and consistently**)، إذ إنـــه فـــي هذه الحالة لا يجد أي قوة تدفعه في اتجاه دون آخر، ولا يرى أمامه أي نقطة ثابتة تمكنه من تنظيم كل ما لديه من انطباعات، وحتى لو كانت هذه الخريطة خاطئة فإنها تحقق وظيفة نفســـية مهمة. ولكـــن هـــذه الخريطة لم تكن في أي وقت من الأوقات خاطئة تمامـــاً، ولا كانت في أي وقت من الأوقات صائبة تماماً». المرجع السابق، ص١٣٦.

(٢)- الدكتور جلال أمين، فلسفة علم الاقتصاد، بحث في تحيزات الاقتصاديين وفي الأسس غير العلمية لعلم الاقتصاد، القاهرة، دار الشروق، الطبعة الثانية، ٢٠٠٩م، ص١٥- ١٦.

(٣)- ستيفن كوفي، إدارة الأولويات (الأهم أولاً)، ترجمة: د. السيد المتولي حسن، الرياض، مكتبة جرير، د ٢ ٢٠٠٥م، ص ١٤٩ و١٥٠.

(٤)- فيلهلم ديلتاي (١٨٣٣ -١٩١١م)، عالم اجتماع ألماني، كان قليل الكتابة، ويعود إسهامه الأساسي في محاولته التنبيه إلى أن ثمة فارقاً جوهرياً بين الظاهرتين الطبيعية والإنسانية. وقد أكد ديلتاي أن معرفة الإنسان من خلال «الملاحظة البرانية» وتبادل المعلومات الموضوعية المادية عنه أمر غير ممكن، فهو كائن ذو قصد، أي إنَّ سلوكه تحدده دوافع إنسانية جوانية (معنى، وضمير، وإحساس بالذنب، ورموز، وذكريات الطفولة، وتأمل في العقل) يصعب شرحها وشرح أسبابها. والإنسان لا يعيش منعزلاً وإنما يتفاعل مع الآخرين وتتحدد تجربته الشخصية من خلال هذا التفاعل. ولكل هذا، لا يمكننا أن نشرح الإنسان وسلوكه بشكل «براني» أو نخضعه للتجريب.

ولكن ديلتاي يشير إلى حقيقة أساسية وهي أننا قد لا نعرف العقل البشري بالدرجة أو الطريقة نفسها التي تُعرف بها الأشياء ولكن هناك مناهج أخرى غير مناهج العلوم الطبيعية. فالعلوم الطبيعية لا تنفذ إلى كينونة الأشياء والعمليات الفيزيائية، أما الجوهر الإنساني فيمكننا الوصول إليه مباشرة من خلال تَفهُّم ومعايشة تجربة الآخر والتعاطف معها وتخيلها وفهم المعنى الذي يسقطه الفاعل الإنساني على فعله.

كما أن ثمة ثنائية جوهرية تبين الفرق بين الإنساني والطبيعي وبين مناهج العلوم الاجتماعية ومناهج العلوم الطبيعية، وهي ثنائية تتبدى في قول ديلتاي ليس بإمكاننا أن نشرح الإنسان وإنما نحن نشرح الطبيعة بطريقة «برانية» ونفهم أو نتفهم (فرشتيهن) الإنسان، أي نُفسِّره بطريقة اجتهادية جوانية. أحمد محمد وليد أيوب، أخبار الفلاسفة قديماً وحديثاً، دمشق، دار العراب ودار نور، ط١، ٢٠١٣م، ص ٥٦١.

(٥)- ولد ماكس فيبر (١٨٦٤- ١٩٢٠م) في إرفورت Erfurt بثيرنجيا Thuringia وعاش معظم حياته المبكرة في برلين. كانت دراساته الأولى في مجالات القانون ولكنها اتسعت لتشمل جوانب أخرى كثيرة من الفنون والعلوم الاجتماعية. وقد شغل كراسي الأستاذية في جامعات فرايبرج Freiburg وهيدليبرج Heidelberg وميونيخ Munich.

وهناك ثلاث أفكار تكون جوهر إسهام فيبر في مناهج العلوم الاجتماعية.

أولاً: مبدأ إمكان رد المفاهيم السوسيولوجية إلى أفكار الأفراد. ويتعلق هذا المبدأ بتفسير معنى الكلمات التي تشير إلى الظروف والأوضاع الاجتماعية في ضوء أفعال الأفراد. وبعد أن صاغ فيبر مبدأه جعله قانوناً منهجياً وقد كان المفكرون الصادقون يستخدمونه دائماً، ولاشك أن هذا الجهد يمثل خطوة مهمة إلى الأمام لأنه ميّز تماماً بين عمليتي الحدس والتفكير.

كان مبدأ الخالي من القيمة Vetfreiheit أو الحياد الأخلاقي أو مبدأ عدم التقييم يفسره المفكرون من جهة أن عالم الاجتماع ليس له أن يبالي بأمراض الإنسانية. وعلى أي حال من الأفضل النظر إلى

هذا المبدأ بوصـــفه قاعدة منهجية، ومؤشراً لتصنيف القضـــايا. ومن الطبيعي أنه عند النظر إلى الوزن الانفعالي لكل الكلمات التي تصف العلاقات الإنسانية، تبين لنا أن التمسك الدقيق بهذا المثال أمر محال كما ينطبق الأمر نفســه على المثل الأخرى منها الإطراد المنطقي أو الوضـــوح وهو أمر يتمسك به العالم كله ولو أنه يمكن الوصول إليه من وقت إلى آخر. إن صدق القاعدة المنهجية ليست مسألة صدق بل مسألة منفعة. والقاعدة حســب التعريف لا يمكن أن تكون حيادية. الدكتور عبد الهادي الجوهري، قاموس علم الاجتماع، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، ط٣، ١٩٩٨م، ص ١٨٣.

(٦)- انظر: https: //www.ar.wikipedia.org/wiki/ رؤية كونية.

(٧)- تيلهارد دي شـــاردان Telihard de Chardin (١٨٨١ -١٩٩٥م)، كاهن كاثوليكي، روماني فرنســـي، جيولوجي، وعالم بالمســتحاثات الجيولوجية القديمة، وفيلسوف لاهوتي، اشتهر بتفسيره التطوري لخلقة الإنسان والكون وإصراره على اتفاق التطور مع تعاليم المسيحية.

(٨)- ألبيـــر كامو Allbert Camos (١٩١٣- ١٩٦٠م)، روائي فرنســـي، جزائـــري المولد، أكد عبثية الحياة الإنسانية، منح جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٥٧م.

(٩)- البروفيسور هوستن سميث Huston Smith، لماذا الدين ضرورة حتمية؟، تعريب وحواشي سعد رستم، حلب، دار الجسور الثقافية، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م، ص٤٦ وما بعدها.

(١٠)- عبد الرحمن الســالمي، رؤية العامل والإنســان في العلاقات بين الحضـــارات والفنون، ذكره: الدكتور محمد حلمي عبد الوهاب، التصوف في سياق النهضة من محمد عبده إلى سعيد النورسي، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى ٢٠١٨م، ص١١٢.

النظام الغذائي وفقاً لنمط الشخصية

سلوى صالح

هل فكَّر أحدنا يوماً بنمط شخصيته؟

وهل نعلم بأن لكلِّ شخصية ما يناسبها من غذاء؟



يقدِّم لنا الخبير العالمي المتخصص في أنماط التغذية والعلاج الطبيعي الدكتور «ديفيد .ف . كوشنير» نتاج تجاربه العملية الطويلة في كتاب بعنوان «النظام الغذائي وفقاً لنمط الشخصية»، فيحدد لنا النظام الغذائي الذي يتوافق مع نمط شخصية كل واحد منا، الأمر الذي سيجعلنا نتمتع بصحة وعافية وكذلك سنكون معافين نفسياً واجتماعياً، انطلاقاً من مقولة: «إن الجسم السليم والرشيق مفتاحه العقل وأداته الإرادة».

من خلال خبرته الطويلة في التعامل مع فئات مختلفة من المرضى اكتشف **الدكتور كوشنير** أن العائق الأساسي أمام الراغبين في تخفيض وزنهم، والحصول على وزن مثالي وصحي يكمن في أسباب نفسية لدى هؤلاء الأشخاص أكثر من أي شيء آخر، فوضَعَ عدداً من الإستراتيجيات المناسبة للحصول على الجسم المثالي والصحي لمختلف فئات الأشخاص على اختلاف أنماطهم

النفسـية. ويعـدُّ الكتاب الذي ترجمه إلى العربية «أدهم مطر» من إصـدارات «دار رسـلان للطباعة والنشـر» كتاباً مميزاً ومفيداً للعائلة لأنّه يؤمّن نظاماً غذائياً متوافقاً مع شخصيات أفرادها، كما أنه كتاب لا غنى عنه لكافة المختصين في أنظمة التغذية والعلاج الطبيعي.

وعن كيفية الاستفادة من هذا الكتاب ينصح **الدكتور كوشنير** بعدم تخطي الفصول الأولى من الكتاب مباشـرة إلى الفصـول المتقدِّمة كما يفعل بعضـهم، لأنه بذلك قد يفوت القارئ المعرفة العملية والوعي للأمر واستكشاف للذات الأمر الذي يشكل أساس هذا البرنامج.

العادات الغذائية

عالمنا اليوم عالم سـريع التغيّر إذ تنعكس وتيرة هذا التسارع بشكل مباشر علينا بصفتنا بشراً، وعلى أجسـادنا وأنظمة غذائنا بطبيعة الحال، ومن هنا أصبح الإنسان يمارس عادات غذائية تتناغم مع سـرعة وتيرة حركة الحياة اليومية غير آبهٍ أو مدرك للأخطار الكامنة في ممارسة عادات غذائية قاسية على الجسد والنفس البشريين، وهذا ما جعل كثيراً من شركات إعداد وتصـنيع ومبيع الأغذية السريعة المشبعة بالدهون والسموم تنتشر كالنار في الهشيم، وكلها راحت تتفنن بتحضير وجبات سريعة بطرائق مختلفة تثير كثيراً من الجدل حول ماهية المواد المكونة لهذه الوجبات السـريعة، التي تدعى مجـازاً «ببقايا الطعام» العامرة بالتوابل وفاتحات الشهية، بالإضافة إلى المشروبات الغازية المتنوعة والمشبعة بالكربونات والسعرات الحرارية العالية والأصـبغة غير الصـحية، وكثيراً ما طالعتنا وسائل الاعلام باكتشاف مواد سامة في وجبات الأغذية السريعة بحيث أصبحت غير صالحة للاستهلاك البشري.

وهكذا سـرعان ما أصبح الإنسان العادي -وطبقة العاملين والموظفين بالتحديد- يعانون من أمراض: ارتفاع ضغط الدم والسمنة المفرطة والسكري وزيادة الشحوم في الدم وغيرها كثير. ولذلك كان لابد من وجود ما يشـرح ويجدول الأنظمة الغذائية الصـحية والطبية التي تعيد الحيوية والنشاط، وكذلك الصحة النفسية السليمة.

التوازن الغذائي الصحي

يعـدُّ كتاب «**النظام الغذائي وفقاً لنمط الشخصية**» كتاباً مثالياً للحمية الغذائية والتوازن الغذائي الصـحي، فالبرامج المدونة فيه اسـتطاعت أن تغير حياة كثيرٍ من المرضـى لدى الطبيـب **كوشنيـر** الذي يقول في مقدمة الكتاب: «لقد نجح هذا البرنامج لأنّي أصـغيت إلى

آلاف المرضى الذين يتكلّمون عن كفاحهم اليومي بصفتهم ممارسين للحمية أو الأنظمة الغذائية، الأمر الذي مكنني من إنشاء وتطوير برنامج حمية مبني على تجاربهم، كما أن هذا البرنامج سيزوّد القرّاء بإجابات وحلول حقيقية للصعوبات التي يواجهونها. وقد جمعت اكتشافاتي وجلسات إصغاءاتي وما تعلمته خلال رحلة دامت عشرين عاماً في هذا الكتاب».

ويعود أول اهتمام للكاتب بعلم التغذية والتحكم بالوزن حينما كان طالباً في السنة الرابعة بكلية الطب إذ تأثر بالمعاناة التي كان ممارسو الحميات والأنظمة الغذائية يتعرضون لها في أثناء محاولاتهم اتباع برامج حمية، الواحد تلو الآخر ولكن دون جدوى، كما كان مأخوذاً بالطريقة المعقدة التي تقوم عليها عمليات التحوّل الغذائي والتحكم بالشهية التي تشكل أساس كل العلاجات الطبية المتوافرة اليوم. وفي عام (١٩٨٤م) بدأ بمعالجة المرضى الذين أرهقتهم البدانة والوزن المفرط، وذلك من خلال إنشاء أول برنامج تحكم بالوزن متعدد الجوانب في جامعة شيكاغو.

أمّا في عام (١٩٩٨م) فشعر بأهمية الصلة بين العقل والجسد من جهة، وتخفيف الوزن من جهة أخرى، واكتشفَ اكتشافاتٍ غيّرت بشكل قاطع مفهومه للإدارة والتحكم بالوزن، وكان حريصاً على الإصغاء إلى المرضى وهم يتحدثون عن الأعراض والعلامات التي يجدونها في أنفسهم، ومن ثم يوجه مسيرة علاجه لإبراز تلك الأعراض بشكل أوضح.

وحينما كان يصبُّ جل اهتمامه وانتباهه على أعراض مرضى الوزن الزائد لاحظ أن هناك أنماطاً محددة لتلك الأعراض، فأحد المرضى على سبيل المثال كان مغرماً بالأكل في وقت الليل، في حين كان مريض آخر يهرب من ضغوط حياته اليومية إلى الأكل، وكان مريض ثالث يحب ممارسة التمارين الرياضية لكنه لم يتمكن من موالفتها مع برنامج عمله.

ومن ناحية ثانية فإن هذه الأنماط من أساليب الحياة ساعدته لتشكيل أساس هذا المفهوم المختلف للتحكم بالوزن، وباختصار فإن هذا المفهوم ساعده في تحديد الحمية وفق شخصية الإنسان، ونمط الحياة التي يسلكها الفرد في طعامه وتمارينه وطرائق تغلبه على المحن والصعوبات في حياته التي تحول بينه وبين تخفيف وزنه... وهكذا، فباستخدام بعض الاختبارات الموجزة وقوائم التدقيق المؤتمتة يتعلّم الشخص تحديد الأنماط من طرائق العيش التي توقعه في مصيدة الوزن الزائد، ومن ثم تحديد إستراتيجيات تنقيص الوزن خطوة بخطوة للتغلب على تلك الأنماط.

إدارة الوزن والحياة العملية

بَسَّطَ وشَخَّصَ برنامج إدارة الوزن بحيث ينسجم مع حياة المرء العملية، وقد ساعدته إجابات المرضى في إنشاء برنامجه وتطويره، لذلك يطلعنا كوشنير على بعض تعليقات المرضى التي تؤيد سبعاً من الوصفات التي تتعلق بالتحكم بالوزن، والتي تعدّ محاور أساسية لبرنامجه:

أولا: توقف عن لوم نفسك:

من بعض تعليقات المرضى في هذا المجال: «كنت دائماً ألوم نفسي لأنّي مفرطٌ في الوزن معتقداً أن ثمة شيئاً خطأً في شخصيتي، ولكن بعد الدخول في برنامج **كوشنير** فإني الآن أفهم لماذا كان وزني خارج السيطرة، إنها البيئة التي نعيش فيها».

ومن خلال مراقبة الطبيب لنقاط التشابه في جهود المرضى لتخفيف وزنهم، ومن ثم استعادته أدرك أن هناك قوى بيئية كبيرة تجبر الشخص على تناول كثيرٍ من الطعام، وممارسة قليلٍ من التمارين الرياضية. كما صاغَ مصطلحاً يشرح ذلك وهو «ازدياد تزامن الأعراض». وفي الفصل الأول من الكتاب سيتمكن القارئ من معرفة سبب معاناته في تخفيف وزنه، كما يمكن أن يتوصَّل إلى السبب الحقيقي في معركة انتفاخ البطن «الكرش» بحيث تُوَجَّه طاقات الشخص بعيداً عن لوم نفسه نحو تخفيف وزنه وتحسين صحته العامة. كما قدم خطة مدّتها ثلاثة أسابيع لتحقيق ذلك.

ثانياً: اعرف طريقة حياتك:

يقول أحد المرضى: «اقترح عليّ كثير من الأطباء أن أغير طريقة حياتي في العيش، وأعطوني حمية مكتوبة فيها نظام غذائي قليل الحريرات، ومن ثم تركوني وشأني، أما د.كوشنير فقد علمني فعلياً كيف أغيّر من طريقة عيشي، وقمت بذلك بطريقة تدريجية لم ألحظ حدوثها وكانت سهلة حقاً».

ويقول د. **كوشنير** بهذا الصدد إنه تعلّم من مرضاه أن السبيل إلى التحكم في الوزن لا يكمن في اتباع خطة نظام غذائي مكتوب مسبقاً على الورق أو قوانين غذائية غير علمية بل يكمن في فهم أنفسهم بشكل أفضل وفي فهم طرائق معيشتهم الخاصة بهم، وذلك ما جعله يقدم المساعدة للقارئ في الفصل الثاني في تحديد الأنماط التي يسلكها في طعامه وفي ممارسة التمارين الرياضية، وطرائق تغلّبه على المحن والعقبات التي تواجهه، والتي تسهم في

زيادة الوزن، فحالما يتفهم القارئ الأنماط التي سببت زيادة الوزن لديه يمكن له أن يستعيد قوته للتحكم بها، وإعادة تشكيلها واحدة تلو الأخرى.

ثالثاً: قم بتغييرات بسيطة:

بما أن حياة المرضى الذين راجعوا **الدكتور كوشنير** ممتلئة بالعمل فقد توصل إلى أن التغيرات الكبيرة في طرائق العيش لن تُجدي على المدى الطويل، بل إن تراكم التغييرات الطفيفة منها وسهولة الاتّباع هو الذي أحدث الاختلاف في أوزانهم وصحتهم. وفي الفصول الثالث والرابع والخامس يتبين القارئ تلك الخطوات البسيطة التي ستساعده في تحقيق النجاح المطلوب.

رابعاً: مراقبة الذات لتبقى على الدرب:

يتطرق الفصل السادس من الكتاب إلى أسطورة الأنظمة الغذائية مثل «الكربوفوبيا» أو الخوف من الكربوهيدرات الذي يجعل بعض الناس يتجنبون أكل خبز الحبوب الكاملة والمعكرونة والفواكه الطازجة والخضار مع أن الكربوهيدرات ذات الألياف العالية تعدُّ عنصراً ضرورياً لأنظمة الأغذية لتخفيف الوزن. كما يتطرق إلى «الفاتوفوبيا» أو الخوف من الدسم ما يجعل بعض الناس يفرطون في أكل الأغذية الخالية من الدسم تماماً علماً أن هناك بعض أنواع الدسم صحي للقلب مثل: زيت الزيتون والجوز وبذر الكتان والأوميغا ثري. كما يركز على ضرورة وجود البروتينات في وجباتنا بصفتها مصدراً مهماً للطاقة، وهي بروتينات حيوانية مثل: السمك والدجاج منزوع الجلود، وبروتينات الخضار، والحبوب منها: العدس والفاصوليا وفول الصويا.

وحول أهمية التمارين الرياضية فقد أظهرت الدراسات أن ممارسة التمارين تحسّن المزاج وتخفّف من الاكتئاب، وتُفرّغ الهموم والضغوط. ويجد القارئ في الفصل الرابع بعض النصائح لتحقيق النشاط البدني دون الحاجة إلى الانتساب إلى النوادي الرياضية مثل: الصعود على الدرج بدلاً من المصعد، وركن السيارة بمكان أبعد من المعتاد، والنزول من الباص قبل الموقف المحدد، والمشي في حالة الانتظار، وخذ طفلك إلى المدرسة مشياً، واعمل في حديقة منزلك، واغسل سيارتك بيدك.

خامساً: حدد وصفات الطهي التي تقودك إلى النجاح:

إنَّ تعلم كيفية طهي الأغذية الصحية ذات المذاق الشهي تعدُّ مهارة ثمينة ولاسيّما إذا صمَّم المرء على تحقيق تخفيض في الوزن والمحافظة عليه. لذلك فإنَّ وصفات الطهي وقوائم

الطعام المذكورة في الفصــل السابع، التي أنشأها أخصائيّو الحميات والأنظمة الغذائية يعدُّ من الضروري وجودها على قائمة طعام المريض.

يقول أحد المرضى: «كنت أعتقد أن طهي الأغذية الصحية هو أمر صعب ويستهلك مني الوقت الطويل، ولكن بعد تجربتي لوصفات الطهي الصحيحة أدركت أنني كنت على خطأ».

سادساً: كن ذكياً في معايرة وجباتك:

أن يكون الشخص ناجحاً في البرامج الصحية لتخفيف الوزن فإن ذلك يعني القدرة على تحديد إذا ما كان الشــخص بحاجة إلى مســاعدة إضــافية والوقت المناسب لذلك، وبما أن عملية تخفيف الوزن تتطلب من الشخص استشارات مكثفة للأنظمة الغذائية (كما هو الحال إذا كان المريض مصــاباً بمرض الســكر أو بالحساسية ضد أنواع معينة من الأغذية)، أو أنه معرض لقضايا حساســة مثل: (الاكتئاب أو اضطرابات الأكل، منها النهم والشره العصابي)، وتُعالَج من خلال الاستشارة النفسية أو المراقبة الطبية، فعلى المرء أن يعرف خياراته.

سابعاً: الحد الأدنى للتحكم بالوزن:

يرى الكاتب أن التحكم وإدارة الوزن لا يتعلقان بالكربوهيدرات والبروتينات فحسب، وإنما يتعلق الأمر كذلك بطريقة العيش التي يكمن فيها مفتاح التغلب على صعوبات تخفيف الوزن، لذلك فإنَّ هذا الكتاب يعتمد على ثلاثة جوانب:

أولاً: مســاعدة القارئ في فهم الدور الذي يؤدّيه مصــطلح «ازدياد تزامن الأعراض» في حياة الشخص.

ثانياً: مســاعدة القارئ على تحديد الحمية الشخصــية الخاصــة به، أي نماذج السلوك اللاواعي التي يسلكها الشخص في طعامه وتمارينه، وطرائق تغلّبه على صعوبات الحياة التي يواجهها، والتي أنشأها استجابةً لتزامن الأعراض.

ثالثـاً: إرشــاد القــارئ خطوة بخطوة إلى كيفية إعادة تشــكيل أنمــاط العيش لديه نحو تخفيف صحي للوزن الدائم.

التـزامـن فـي الأعـراض

كثير من المرضــى ناجحون جداً في حياتهم العملية لكنهم مخفقون في العناية بصحتهم وتخفيف أوزانهم، إذ إنهم وجهوا كل شغفهم نحو عملهم وعائلاتهم ومستقبلهم المالي ففقدوا

بذلك التواصل مع احتياجاتهم الشخصية، وبعد أن استمع **الدكتور كوشنير** إلى آلاف قصص المرضى أدرك أن هذا النمط كان **تزامناً في الأعراض** يجب معالجته قبل أن يتمكن المريض من تخفيف وزنه، ومعظم القصص يتحدث أصحابها كلاماً متشابهاً مثل:

«أتناول وجبات سريعة، وآكل خارج المنزل كثيراً، وليس لدي وقت للطهي كما اعتدت من قبل، وأعلم أنه يجب عليّ أن أحسبها لكني متعب جداً، وأعاني من ضغوطات شديدة ومتعددة، وليس بإمكاني تخفيف وزني».

كلما غابت المحفزات التي تغذي السلوكيات التي تقود إلى الزيادة في الوزن يتغير السلوك وينقص الوزن، وبقدر فهم الشخص للأحداث التي عانى منها في حياته (منها الضغوط المالية والعناية بالأطفال)، وتأثير ذلك في وزنه فإنه يتوقف عن توجيه اللوم لذاته، ويصبح على استعداد لتحمل مسؤولية وزنه وحياته، إذ أدركت إحدى المريضات أن الترقية الوظيفية نقلتها إلى موقع معزول اجتماعياً، ما جعلها تستهلك المزيد من الأغذية ومن ثمَّ المزيد من الوزن، وبالنسبة إلى مريض آخر فقد انتبه إلى أن العمل كان أولويته في الحياة، وقد آن الأوان أن يغيّر حراكه ويعيد التركيز على نفسه وصحته.

يقول بعض المرضى حالما استردوا شكلهم الحقيقي:

أشعر بالنشاط والحيوية ولم أعد أشعر بالتعب أبداً، وأشعر بارتياح وأنا ألبس ثياباً بمقاسات أصغر، وأشعر بأني أصغر سناً، وأستطيع أن ألعب مع أطفالي، وأصبح بإمكاني صعود الأدراج من دون ضيق في التنفس.

العقل والجسد

لا بد للعقل أن يرتبط بما يقوم به الجسد وبالعكس، فإذا لم تكن التكتيكات لتخفيف الوزن متعددة الأبعاد، ومرتبطة بمختلف جوانب الحياة لدى الإنسان فإنه سيسير نحو الإخفاق، لذلك فإنه قبل أن يتمكن من معرفة كيفية تخفيف الوزن يجب أن يزيد فهمه للعوامل التي كانت السبب في هذه الزيادة وتحديد المتهم الحقيقي في «زيادة تزامن الأعراض» والعوامل المحيطة في بيئة غير صحية، وحالما يعرف المريض أنه ليس واقعاً في الخطأ ويتوقف عن لوم نفسه فإنه سيريح نصف المعركة لاستعادة سيطرته على وزنه.

فكلما فهم الشخص كيفية التسكين المتبادل بين العقل والجسد، زاد تأثير ذلك في المزاج وفي الوزن، وعلى الرغم من الجهود اليائسة التي يبذلها متبعو الأنظمة الغذائية

للحصــول علــى مؤثر خارجي (منها حبة دواء أو معجزة مــا) بغية تحقيق قفزة نوعية في تخفيــف الــوزن إلا أن الأمر في الواقع يتعلق بالخطط العقلية - الجســدية التي يتخذها المرء.

كثيــر من الناس يجدون أنفســهم محاطين بالأعمال الشــاقة ولكنهم لا يملكون من القوة إلا الاستلقاء على الأريكة لمشاهدة البرامج التلفزيونية التي لا تهمهم، ولكن بدلاً من شحنهم بالطاقة فإن استلقاءهم هذا يزيد من شعورهم بالتعب أكثر، وسرعان ما يدركون حاجتهم إلى إيجاد طرائق جديدة لرفع سويتهم الروحية، وشحن عقولهم وأجسادهم معاً.

لابد من وجود ســبب لزيادة الوزن ســواء كان جيداً أم سيئاً، فالمعاناة الناتجة عن حادثة طلاق أو فصل من العمل مثلاً يمكن أن تؤدي إلى زيادة الوزن، وبالمقابل فإنَّ الأوقات السعيدة في العطلات والاحتفالات قد تؤثر في الوزن بالســهولة نفســها التي تؤثر فيها المناســبات الحزينة.

خطة ٣×٣

بعد اتباع خطة **الدكتور كوشنر** لثلاثة أسابيع يصبح لدى المريض مستوى أعلى من الوعي، يســمي خطته (٣×٣) لأنها ترتكــز على ثلاثة أطر (المنزل، والعمــل، والحياة الاجتماعية) وثلاثة ســلوكيات، خلال ثلاثة أســابيع. والدخول في هذا البرنامج سيســاعد على تخسيس الوزن كما يعمق الوعي لأنّه سيزيد من فهم الشخص لمدى تأثير الضغوط التي تسببها «زيادة تزامن الأعراض» في حياته، كما ســتزيد من معرفته بالأشــخاص الذيــن يدعمونه وبأولئك الذين يثبطونه، ومن ثمَّ سيحقق المزيد من الوعي بما يتعلق بالطعام والشراب وكيفية التغلب على صعوبات الحياة، وبهذا الفهم الجديد سيكون المريض مهيأً لاستكشاف شخصية الحمية لديه وطريقه نحو شكل جسمه الحقيقي.

أنماط الأكل

يتطرق **الدكتور كوشنير** إلى أنماط الأكل لدى الناس، فهناك من يتناول طعامه بفوضــوية، وهناك من يتناول الطعام ليلاً، وهناك من يستهلك الطعام المريح منها المعلبات والمجمدات، كما يتحدث عمن يكرهون الفواكه ويركزون في طعامهم على شرائح اللحم والبطاطا المقلية، وهناك النهمون الذين يأكلون بإفراط ويشعرون أن معدتهم مثقوبة.

وإضافة إلى أنماط الأكل يتطرق إلى أنماط مواجهة هموم وصعوبات الحياة، ومنهم المكبوحون عاطفياً الذين يستخدمون الطعام وسيلة للهروب، ومنهم المعانون من قلة احترام الذات ما يؤثر سلباً في مهاراتهم الاجتماعية وقراراتهم اليومية، ومنهم المصرّون على تسويفهم، فكثيراً ما يتحدثون عن أهمية تخفيف الوزن لكنهم لا يحققون من ذلك شيئاً.

في الفصل الثالث يقول **كوشنير**: إنَّ الشخص حينما يحدد نماذج أكله فإنه سيرى مشكلته الحقيقية بوضوح شديد، ومن ثمَّ سيصبح أكثر تركيزاً واستعداداً للبدء ببرنامج تخفيف الوزن، فلا بد للشخص من إنشاء نظام لأكل الطعام واختياره:

تتمثل الخطوة الأولى في الالتزام بالأكل ثلاث وجبات يومياً (الفطور والغداء والعشاء).

أما الخطوة الثانية: فـ«كُلْ وتمتع» فحسب، ولا ترفق وجبتك بتصفح الإنترنت أو قيادة السيارة أو التحدث على الهاتف وغيرها من الأمور التي تصرف الانتباه عن التمتع بالغذاء. أنصح بتبطيء سرعة الأكل ومضغ كل الطعام في فمك.

وأما الخطوة الثالثة فهي ضرورة شرب الماء (ثمانية كؤوس يومياً) فالجوع غالباً ما يكون الإشارة الأولى لنقص الماء، عَوِّدْ نفسك على شرب كأس من الماء قبل كل وجبة.

وأما الخطوة الرابعة فتتمثّل في ضرورة أكل الأغذية الملأى بالألياف يومياً.

أضرار القلي

ابدأ بحذف كلمة «المقلي» من قاموسك، واستبدلها بكلمة المحمص أو المشوي أو المسلوق، لأن القلي يأخذ الفوائد من الطعام، ويحوله إلى طعام عالي السعرات الحرارية غير الصحية، وابتعد عن الصلصات، والمايونيز، والسمن الصناعي، والكولا، وعصائر الفواكه المعلبة، والكاتو، والفطائر، والكرواسان، والأجبان لاحتوائها على الدسم الذي لا يمكن التخلّص منه.

ولضبط أكل الطعام يقدم النصائح الآتية:

لا تُطِلْ مدّة بقائك دون طعام أكثر من خمس ساعات، وحاول أن توزّع سعراتك الحرارية بالتساوي على مدى النهار، ولا تتجاوز الوجبات بغية التخلص من بعض السعرات، وحاول تناول الفطور إذا لم تكن تفعل ذلك من قبل، وتناول المزيد من الخضار والفواكه، وجهِّز الخضار والفواكه بحيث تكون سهلة المنال، وليكن على مائدتك طبق من السلطة دوماً، واحمل عبوة الماء معك فالجوع هو علامة قلة السوائل في الجسم على الأغلب.

اشحن جسدك وعقلك بالطاقة

إنَّ الشعور بالتعب والإنهاك والإرهاق والوهن ناتج عن نمط الحياة الذي لا حركة فيه لذلك فإنّ رياضة المشي ترفع سوية الطاقة وتحسن المزاج ولاسيّما إذا كان لديك رفيق، وكذلك رياضة التمطي، وضرورة الربط خلالها بين الجسد والذهن علماً أن التمطي هو أسهل أنواع النشاط البدني مع مراعاة التنفس بشكل طبيعي في أثنائه وعدم الإفراط في التمطي إلى درجة الألم. وينصح بالتمطي عند العمل على الحاسوب أو الجلوس على كرسي المكتب أو عند التوقف على إشارة المرور أو موقف الباص. فالشعور بالإجهاد والإرهاق يشكّل دافعاً قوياً للإفراط في الأكل، حتى إنَّ بعض الباحثين ذكروا أن هرمونات الإرهاق هي سبب تراكم الدسم في البطن عند النساء، كما أُثبِتَ أن الإجهاد يجعل الناس أكثر عرضة للأمراض ويقلل من إمكان تعافيهم منها. وأثبت الباحثون أنه من خلال الاسترخاء يمكن للمرء أن يتعلم أساليب جديدة لمواجهة الارهاق، ويحسّن من صحته الجسدية.

آراء الباحثين

يقول الدكتور توماس كاش: «إن الفكرة السلبية عن الجسد لا علاقة لها بالمظهر الخارجي وإنما هي حالة فكرية»، فيما تقول سوزان كانو: «كلما كان حبنا لذاتنا أكبر، كان التغيير والتحسن أسهل»، ويرى ناثانيل براندين أن «احترام الذات ليس هبة تتلقاها من شخص آخر، بل إنه يتولد ذاتياً»، فلابد من تحسين الفكرة أو الصورة الجيدة عن الجسد وتحسين العلاقة معه، وبهذا الصدد تقول جوديث رودين: «عندما تعطي جسدك ما يحتاج إليه من العناية فعلاً، بما فيها التمارين المعتدلة والطعام الصحي والمتع والاستجمام الحسي فإنّ جسدك سيستجيب إلى ذلك بأنه سيعاملك بشكل جيد».

وينبه الدكتور كوشنير إلى أن القيام بالمزيد من الأنشطة مع قلة التمتع بكل منها يعني أن حياتنا تفتقد للتوازن، لذلك علينا مراقبة نقاط الخلل في حياتنا، لأن محاولتنا في السيطرة على تسارع الحياة المسعورة تجعلنا نعاني مشاعر القلق والإجهاد وقلة التركيز.

التخلّص من الفوضى

إن الفوضى من حولنا سواء في المنزل أم في العمل تسبب التشتت والفوضى النفسية وتشويش الفكر، لذلك فإن التخلص من الفوضى التي حولنا تعيد لنا تجديد النشاط، وتمهِّد لنا الطريق للعيش بطريقة متوازنة ويقظة.

إجابات علمية
عن عدد من التساؤلات المألوفة

فايز فوق العادة

إنَّ تطبُّعَنا في سياق الحياة اليومية يسبغ سمة الألفة على كل الظواهر التي نستشعرها من حولنا، ويَحُوْل بيننا وبين البحث عن تفسيرات مرضية لها. نتطرق فيما يأتي إلى عدد من تلك الظواهر ونعرض تفسيراً علمياً لكل ظاهرة منها:

١- كيف تعمل المنظفات؟

يتكوَّن المنظف من مركّب عضوي يستطيع التخلُّل بين نسيج القماش والأوساخ ذلك أن هذا المركب ثنائي القطبية إذ يرتبط أحد قطبيه بالنسيج والآخر بالأوساخ. حينما تدور الغسالة بسرعة فإنها تدفع المركّب المذكور إلى فصل الأوساخ عن النسيج، كما يمكن فصل الشحوم بتخفيض الشد السطحي. إن الأوساخ التي تنفصل عن الأنسجة يجب أن تبقى معلّقة. هنا يتدخّل عامل آخر من مكونات المنظف لإنجاز هذه المهمة ولجعل الماء ليناً إذا شابته عسرة بسبب شوارد الكالسيوم أو المغنزيوم. يضم المنظف أيضاً سيليكات الصوديوم التي تمنع التآكل وعاملاً رابعاً يَحُوْل دون عودة الأتربة والأوساخ إلى نسيج القماش، ويبقيها معلقة إلى حين تفريغ الغسالة من الماء والشوائب ودفعها بعيداً. حينما تزداد سرعة الغسالة تؤدي القوة النابذة الناجمة عن الدوران إلى دفع الأقمشة نحو محيطها، في حين تتدفق المياه الملوثة التي تعلّقت فيها الأوساخ والأتربة والشحوم صوب الجزء الأسفل منها. إن إزالة كل مكونات المنظف هو أمر ضروري لذا تدفع الغسالة الماء كي يتخلل الأقمشة في حين تدور بسرعة كبيرة للتخلص من بقايا المنظف.

٢- ما هو التفسير العلمي للأصوات التي تصدرها الجداول ومساقط المياه؟

تُعزَى الأصوات الصادرة عن الجداول إلى الفقاعات المتكوّنة في الماء المتدفّق. إن الصوت المرافق لتكوّن الفقاعة منخفض، لكن علينا أن نتذكّر أن الاهتزازات والاضطرابات الحجمية ذات المدى الكبير وانهيار الفقاعات المرافق وتبددها لا شك سيؤدي إلى صوت أقوى بكثير. بالمثل إذا أمعنا النظر في زجاجة مياه غازية رائقة، وحاولنا أن نربط بين الصوت الذي يصدر عنها عند فتحها وتكوُّن الفقاعات، واندفاع تلك الفقاعات وحركاتها العشوائية وتفجرها ألا يمكن إذ ذاك أن نخلص إلى السبب الذي يحرِّض الصوت المنبعث عن الزجاجة حين فتحها؟ هكذا نكون قد ربطنا بين أصوات محلية كتلك التي ترافق فتح زجاجة المياه الغازية والأصوات التي تصدرها الطبيعة في مساقط المياه والشلالات، بل في الرعود الهائلة التي تنجم عن انضغاط وتفجّر كتل هوائية ممتدة.

٣ - هل توجد فعلاً سحب ساطعة في الليل؟



يمكن أن تظهر في السماء المظلمة سحب شبحية زرقاء فضية بعد غروب شمس الصيف بقليل، ولاسيما في المناطق الأبعد شمالي أو جنوبي الكرة الأرضية. تدعى هذه السحب سحب الليل الساطعة ولا يزال تفسير وجودها موضوع خلاف بين العلماء. يمكن أن تكون هناك علاقة بين هذه السحب وغبار الفضاء الخارجي الذي يدخل جو الأرض، الذي يمكن أن ينقذف من مذنب لدى مروره بالقرب من الشمس. ربما كانت سحب الليل الساطعة ناجمة عن تكاثف الماء على حبيبات الغبار، وتجمده عند طبقة الميزوبوز وهي طبقة منخفضة الحرارة نسبياً من طبقات الغلاف الجوي وتقع على ارتفاع تسعين كيلومتراً. تصعب رؤية هذه السحب إلا وقت غروب الشمس لأنها خافتة جداً. والسبب الوحيد لرؤيتها في ذلك الوقت هو علوّها الكبير الذي يجعلها تبقى مضاءة بنور الشمس الغاربة، في حين يكون الشفق قد حل بالنسبة إلى الراصد الأرضي. أما المشهد المتموج للسحب المذكورة فيُعْزَى إلى تغيرات دورية في كثافة الهواء ودرجة حرارته.

٤ - لماذا ترتعش الشموع قبيل احتراقها؟ وما الذي يحدد تردد الارتعاش؟



إذا كان لهب الشمعة أكبر مما يجب فإن ما ينقل من الوقود إلى الطرف العلوي للفتيل بفعل الخاصية الشعرية المبنية على الجذب الكهربائي لن يكون كافياً للإبقاء على اللهب. ولن ينكمش اللهب حتى يقل التبخر من الفتيل، ويزيد ما ينقل من وقود إلى الفتيل على ما يستنفده اللهب فيكبر اللهب، وتحدث الذبذبات في الفتائل التي تتراوح أطوالها بين ميليمتر واحد ونصف الميلميتر وخمسة ميليمترات.كلما قصر الفتيل زاد تردد الذبذبة لأن قصر مسافة نقل الوقود يعمل على تسريع الاستجابة لتغيرات اللهب.

٥ - يتساءل كثيرون عن لون الدخان المتصاعد في أثناء التدخين.

إذا فحص أحدنا الدخان المتصاعد من سيجارة وبدقة يكتشف أنه أزرق اللون. مع ذلك إذا قام هو شخصياً بتدخين السيجارة ونفث الدخان فإنه يراه أبيض اللون. لماذا هذا التغير؟

يتوقف طول موجة الضوء المنتثر على نصف قطر الجسيمات. إن كان نصف القطر أقل من الأطوال الموجية للضوء المرئي ينتثر الضوء الأزرق لذا تبدو جسيمات الدخان زرقاء اللون إن نظر إليها من اتجاه جانبي. حينما يدخن الشخص السيجارة يتكاثف الماء في فمه مما يزيد في نصف قطر القطرة، ويقترب نصف القطر هذا من الطول الموجي للضوء فينتثر الضوء الأصفر بدلاً من الضوء الأزرق. تطبّق نظريتان مختلفتان لانتثار الضوء في كل من الحالتين المذكورتين. لنلاحظ أن التدخين يزيد أنصاف أقطار الجسيمات في المجاري التنفسية للمدخن.

٦ - ما هي الآلية التي يؤثر وفقها ضوء الشمس في الملابس الملونة واللوحات الزيتية ليجعلها باهتة في النهاية؟ وهل يتوقف معدل البهت على اللون، ولماذا تُحفَظ بعض الأطعمة والمشروبات بعيداً عن ضوء الشمس؟

تمتص الجزيئات العضوية التي تحتوي عليها الصبغة الأشعة فوق البنفسجية القادمة من الشمس أو المصباح فتتغير روابطها الجزيئية، وتُمحَى في النهاية معظم الخواص اللونية للصبغة. وجد العلماء أن تأثير الأشعة فوق البنفسجية في الألوان من أخطر العوامل التي تهدد اللوحات الزيتية في المتاحف، والتي تستخدم مصابيح فلوريسية خاصة، للحصول على إضاءة منتظمة. تصدر هذه المصابيح كمية من الأشعة فوق البنفسجية. لذا تُغطَّى المصابيح

أو اللوحات الآن بمرشـحات خاصــة للتخلّص من الأشعة فوق البنفســجية. أو بدلاً من ذلك عادت بعض المتاحف إلى الإضاءة بالمصابيح المتوهجة ذات الفتيل.

٧ - ماذا عن الأصوات التي تصدر عن الماء في أثناء غليانه؟

حينما نسخّن الماء لصنع القهوة أو الشاي فإن صوت الماء ينبّهنا إلى بدء غليانه. يستهل هذا الصوت بهسيس ينمو ثم يخفت ليحل محله صوت أجش أكثر خشونة. حينما يبدأ الماء بالغليان فعلاً، يبدو الصوت رقيقاً. فكيف ذلك؟

يصــدر الصوت الأول حينما يســخن قاع الإناء وتتكون فقاعات صغيرة ويصاحب تكون الفقاعة طقطقة فتطلق مجموعة الفقاعات هسيســاً. تنفصل الفقاعات عن القاع باستمرار التســخين وتصعد عبر الماء الأقل حرارة، ثم تنفجر وتندثر محدثة صوتاً أعلى. يستمر هذا الصــوت حتى تصــل ســخونة الماء إلى القدر الكافي الذي يمكّن الفقاعات من الصعود إلى الســطح. إذ ذاك تتبــدد الفقاعات. عندئذٍ يكون الماء في حالة غليان كامل. يكون الصــوت المصاحب لوصول الفقاعات إلى السطح صوتاً رشاشاً وأكثر رقة.

٨ - كثيراً ما يمر أحدنا على نوافذ تنفذ الضوء من جانب وتعكسه من الجانب الآخر! تعرف هذه النوافذ بالنوافذ المنفذة العاكسة. هل هي حقاً مرايا من جانب واحد فحسب؟

يتوقف عمل معظم النوافذ من هذا النوع على حقيقة أن أحد جانبي النافذة ولتكن الحجرة التي يجلس فيها الشخص (أ) أسطع إضاءة من الجانب الآخر حيث يقف المشاهد الذي نرمز له بالمشاهد (ب). ينعكس بعض من الضوء الساقط على الزجاج من ناحية الشخص (أ) على الســطحين الأمامي والخلفي للزجاج فإذا كان الجانب الآخر مظلماً نســبياً فإن الشخص (أ) يرى الضوء المنعكس فحسب أما المشاهد (ب) فإنه يتلقى كمية كافية من الضوء النافذ عبر الزجاج فيمكنه أن يرى الشخص (أ) بوضوح. يقوى تأثير المرآة إذا طُلِيَ جانب الزجاج المواجه للمشــاهد (ب) بطبقــة رقيقة جداً مــن طلاء معدني حيث تزيد كمية الضــوء المنعكس نحو الشخص (أ) مع استمرارها في السماح لكمية كافية من الضوء بالنفاذ للمشاهد (ب).

٩ - ما إمكانية البحث عن المياه الجوفية بوساطة العصا؟

يزعم بعض الناس أنهم يســتطيعون تحديد مواقع المياه الجوفية بالســير فوق المنطقة حاملين عصــا ذات شعبتين، فحينما يكون حامل العصــا فوق الماء مباشرة تميل العصا إلى أسفل منبئة بوجود الماء تحت السطح. لا يوجد تفسير فيزيائي لهذا الادعاء كما أن التجارب



التي أجريت لدراسته انتهت إلى نتائج غير مقنعة. إن كان الأمر يتعلق بضجيج كهرمغناطيسي تبثه المياه الجوفية ويتحسسها المتنبئ صاحب العصا فيجب أن تتمكن الأجهزة الحساسة من الكشف عنها. حينئذٍ يمكن الربط بين طريقة العصا وتفسير علمي ممكن لها. عدا ذلك تبقى الطريقة مثار جدل، وستبقى كذلك ما لم يعمد أحد الباحثين إلى تكرارها وإثبات صحتها وطرح تفسير منطقي مقنع لها. يزعم أصحاب الطريقة أن بإمكانهم تحديد الفلزات والجيوب النفطية أيضاً. هل يعقل أن الطريقة كانت حاسّةً قد ارتقت لدى أسلاف الإنسان، وأن تطور أساليب ترويض الماء مثل بناء السدود وحفر الأقنية وسواها قد جعل الحاسّة تتراجع لتختفي عند معظم الناس، ولا يرثها إلا عدد محدود منهم؟!

١٠ - ننتقل إلى عالم الرياضة لنسجل ملاحظة مهمة ألا وهي استخدام المضارب الثقيلة في ألعاب الكرات المختلفة.

إن المقاس الأمثل للمضرب هو الذي يستلزم أقل طاقة من اللاعب لإكساب الكرة سرعة معينة. يختار اللاعبون المضارب الثقيلة لإصابة الهدف أو المضارب الخفيفة لزيادة سهولة السيطرة على المضرب، وهنا يكون اهتمامهم بمقدار الطاقة التي تُعطَى للكرة. أجريت حسابات لوزن المضرب وذلك في إطار عدةِ فروضٍ تبسيطية فتبيّن أن الكتلة المثلى للمضرب تبلغ ضعفَ كتلة الكرة بنسبة (٣،٤). قد ترفع الحسابات المضبوطة هذه النتيجة، ولكنها لا تبلغ النسبة (٧) الشائعة لكرة البيسبول أو (٥) للكرة اللينة. يبدو الوهلة الأولى أن استخدام المضرب الثقيل يزيد من صعوبة إكسابه سرعة نهائية عالية، ومن ثمَّ يزيد من صعوبة قذف الكرة إلى مسافة بعيدة جداً. هكذا يظهر السؤال الأول معللاً: هل يلزم استخدام مضرب ثقيل لضرب الكرة برفق؟ وهل وزن المضرب يؤثر حقاً إذا أخذنا بالحسبان المدى الذي تتراوح فيه الأوزان المستخدمة عادة؟

١١ - ما هو سبب زحف الكثبان الرملية في الصحراء؟

يقول أحد الباحثين إنه كان يظن أن الريح تميل إلى تشتيت الكثبان الرملية، لكنه تابع كثيباً مدّة ستة وعشرين عاماً من الزحف. بقيت خصائص الكثيب وشكله العام دون تغيّر في غضون تلك المدة. واقع الأمر أن الريح تلتقط حُبيبات الرمل الموجودة على جانب الكثيب

الرملـــي المقابل للريح. بعد ذلك تلقي الريح بحبيبات الرمل الملتقطة على الجانب المنحدر مـــن الكثيب في اتجاه الريح. على الرغم من البطء الشـــديد في انتقـــال الرمال، فإن الآلية المذكورة تؤدي في النهاية إلى تحرك الكثيب كلّه في الاتجاه السائد لهبوب الريح.

١٢- كيف نعلل صفير الأسلاك الممتدة في مهب الريح؟ ما سبب حفيف الأشجار في الشتاء ودمدمة الغابة بأجمعها، وهل تحف الأشجار بالنغمة نفسها؟

يمكن أن يصـــبح الهواء غير مســـتقر عند مروره بســـلك أو بفرع شـــجرة فتنطلق إذ ذاك دوامـــات الهواء من الجانب العلوي للســـلك ومن جانبه الســـفلي علـــى التعاقب. تُحدِث هذه الدوامات تغيرات في الضـــغط تصل إلى الآذان فتســـمع في النهاية. إذا كانت الريح شديدة بالقدر الكافي فيمكن أن يهتز الســـلك نتيجة لتغيرات الضغط الحادثة على جانبيه، مع ذلك إن اهتزاز السلك ليس ضرورياً لإحداث الصوت. وإذ إن تغيرات الضغط تنجم عن الدوامات الحادثة على الجانبين فإن الســـلك يهتز عمودياً في اتجاه انســـياب الهواء. نذكّر هنا بصليل القيثارات الإغريقية القديمة حينما كانت توضع في مهب الريح.

١٣ - يلفت دوي الرعد انتباه الجميع.

مازالت الأبحاث مستمرة حول حدوث الرعد وخصائصه. تعمل الحرارة الهائلة الناتجة عن عمود التفريغ في ضـــربة البرق على تمدد الهواء بســـرعة فتتكون بذلك موجة صدم أسطوانية هي المصدر الأساسي لصوت الرعد. يمكن سماع هسيس بالقرب من الضربة كما يمكن سماع طقطقة ربما يكون مرجعها بشكل ما تفريغ صاعد نحو الأعلى عبر الضربة. أما استمرار صليل الرعد فقد يكون ناتجاً عن أصداء الأصوات الأولى المرتدة عن عناصر البيئة المحيطة.

١٤ - كيف تختلف ألوان النجوم في القبة السماوية؟

يتوقّف مدى الأطوال الموجية التي يشعها نجم ما على درجة حرارة سطحه. كلما ارتفعت درجة حرارة سطح النجم قصر الطول الموجي المناظر لإشعاعه. يمكن أن تكون كمية الإشعاع الذي يشعه نجم بارد في مدى الضوء المنظور غير مهمة. وبالتدرج إلى النجوم الأعلى حرارة يدخل مدى الإشـــعاع طيف الضـــوء المنظور من الناحية الحمراء، وعلى ذلك يمكن أن يشـــع النجم إشـــعاعاً أحمر أو أحمر مشوباً بالصـــفرة فحسب. إذا زادت درجة حرارة النجم فيمكن أن تقع قمة إشـــعاعه في منتصـــف مجال الضوء المرئي حيث يبعث بجميع الألوان وفق توزيع منتظم فيبدو بلون أبيض. إذا زاد ارتفاع درجة حرارة النجم تصبح قمة إشعاعه في الحيز فوق البنفسجي ويبعث باللون الأزرق بشكل خاص بما يطغى على الألوان الأخرى.

١٥- ما هو سبب تغير السطوع النسبي إلى اللونين الأحمر والأزرق مع تغير منسوب الإضاءة؟

يُبْصَرُ بوساطة المخاريط التي تكسو شبكية العين حينما يكون الضوء ساطعاً، وبوساطة القضبان حينما يكون الضوء خافتاً. تختلف الاستجابة الطيفية للمخاريط عن القضبان. تقع الاستجابة العظمى للمخاريط في المنطقة الصفراء من الطيف مع انخفاض استجابتها في المنطقة الزرقاء. أما القضبان فتقع أحسن استجابة لها في المنطقة الخضراء من الطيف، وتنخفض استجابتها في المنطقة الحمراء. إذا نظر أحدنا إلى اللونين الأحمر والأزرق في أثناء تضاؤل شدة الضوء من السطوع إلى الخفوت، فإن إبصاره يتحول من المخاريط إلى القضبان وبذلك تتغير الاستجابة النسبية للونين الأزرق والأحمر تغيراً حاداً.

١٦- **يولّد العمل الشاق كمية كبيرة من الحرارة داخل الجسم**. إذا لم يتخلص الجسم من هذه الحرارة ترتفع درجة حرارته إلى حدود خطيرة ربما تؤدي إلى الهلاك. إن زيادة انسياب الحرارة التي يحملها الدم إلى سطح الجلد، وكذلك زيادة التعرق تخلّصان الجسم من معظم الحرارة الإضافية. لكنهما يمكن أن تفضيا إلى حدوث اضطرابات كثيرة منها: جريان الدم إلى الجلد يمكن أن يقلل جريانَ الدم إلى المخ، الأمر الذي يسبب الإغماء ولاسيّما إذا نهض الشخص واقفاً فجأة، ويمكن أن تحدث الإصابة بالغثيان والتشنجات وهبوط الدورة الدموية بسبب التملح الذي تحدثه زيادة التعرق؛ فإذا أفرز الشخص نحو ٢٪ من الماء الذي يحتويه جسمه بالتعرق فإنه يعطش كثيراً. أما إذا وصل الفاقد إلى ٧٪ فمن الممكن أن يؤدي ذلك إلى هبوط الدورة الدموية وربما الوفاة.

المراجع

(1)- A Short History of Nearly Every Thing Bill Bryson 2004 Broadway Books.

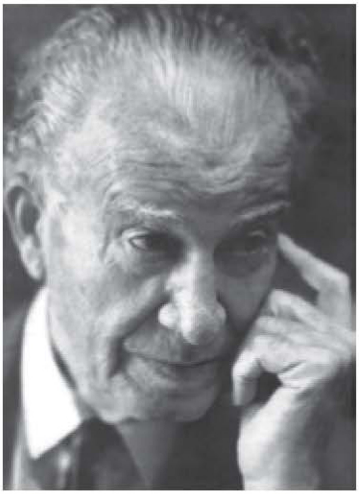
(2)- The Greatest Show On Earth Richard Dawkins 2009 Free Press.

(3)- The Flying Circus of Physics Jearl Walker 2007 Wiley.

(4)- The New York Times Book of Science David Cororan 2015 Sterling.

الصّفو والاصطفاء في تجربة الشاعر «عمر أبو ريشة»

محمود محمد أسد



عمـر أبو ريشة من الشّعراء العرب المعاصرين الذين أسّسوا لما يُسمّى مدرسة الجمال الشعري، بكلّ ما تحمله الجملة مـن دلالات متشعّبـة ومتفرّعـة. فالجمال بكلّ مكوّناته ودلالاته من مكوّنات ومقوّمات الشعر وغيره من الفنون الإبداعيـة. والجمال بصنفيه المادي والمعنوي يشكّل نبض النصّ الشعـري انطلاقاً من انبعاث الحالة الشعريـة، وما يحيط بهـا وانتهاءً بالإدهاش الذي يبثّ ذرّاتها وأشعّتها إلى المتابع.

الشـعر حالة جمالية منشـودة بذاتهـا، يتعاون على تشـكيلها، وتتضـافر عوامل كثيرة على إنباتها وإنتاشها ورعايتها، ثمّ بثّها حيّة نابضـة. فلا نسـتطيع أن نُغفِل الوسـطَ المحيط بما فيه من مؤثّرات ثقافيّة واجتماعية واقتصـاديّة وطبيعيّة. ولا ننسى الرّعاية المستمرّة لتنمية الحسّ الجمالي والذّوقي، وهذا الحسُّ دعامةٌ ومرتكزٌ للشعر.

فالشّعر إحساسٌ وقّاد، وشعور متدفّق ومتحفّز، وليس ألغازاً وأرقاماً ونظريّات سياسية وبيولوجيّة، تصادر منك لذّة القبض على الشعر الحقيقي كما يجري الآن في كثير من النتاج الشعري.

الشـعر أسـمى وأرقى ممّا اتُّهِمَ به، لأنّه من المفروض أن يقوم على الاصطفاء. والصّفو أسـبق من الاصطفاء. فالصّـفو يكمن في الشـاعر، ويحيط به، ويُوجِّهُهُ إلى حدائق ورياض الجمـال والخير والنّبل. فالنّفسُ الصّـافية لا بدّ أن تصـطفي المواقف والكلمات والعناوين والصّور والمشاهدات والمطالع والنهايات وبيت القصيد.

الصفاء الشعري من صفاء الشّاعريّة

من هنا أنطلق في الحديث عن تجربة أبي ريشـة التي نهضـتْ بالشّـعر العربي نهوضـاً سـتذكره الذاكرة النقديّة والأدبيّة لقرون. لا أقول هذا من باب العواطف التي تُوزَّعُ بالمجّان على كثير من الشـعراء. فأبو ريشة بعُرف واعتراف المتذوّقين والنقّاد شاعرٌ ألبس القصيدة العربيّة حلّة من الجمال المصفّى، وأظهرها بمظهر الكبرياء الذي أعادها إلى سيرتها الأولى من دون أن يمنحها كثيراً ممّا امتلكه أدعياء الشّـعر، أسّـس للجمـال بما يملكه من الموهبة والذائقة، وبما اسـتمدّه من حضـوره الشّخصي والمعرفي. نحن بصـحبة شاعر حرص كلَّ الحرص على صـيانة نفسه وذاته المبدعة. ولمَ لا يكون من الأصفياء للشعر وهو الذي تربّى وترعرع في وسـط أسـريّ يرعى القيم والجمال ويحترمه، في وسط زاخر بالثوابت من شعر وتربية وعادات وتصوّف ومكانة اجتماعية؟ أترك للآخرين متابعتها.

ولمَ لا يحرص على صـفو نفسـه وهو الذي بحث في كتب التراث بصفتها منهلاً أساسيّاً. ونهل من معطيات الحضـارة الراهنة بوصفها ملهماً لاستمرار حضور القصيدة العربية؟ هذه القصيدة تكسّرت أضلاعها وجوانبها، وتحطّمت أنفاسها نتيجة التنظير والتعبئة الأيديولوجية. وقد زار معظم الدول التي ترعى الفنون والآداب والفكر الإنسـاني في أثناء عمله في السلك الدبلوماسـي سفيراً في أكثر من دولة، ويضـاف إلى ذلك لقاءاته مع شخصيّات مرموقة لها صفات مهمّة سياسياً وثقافياً، ودراسته في بريطانيا والجامعة الأمريكيّة في بيروت.

صفاءُ نفسه جعله ينحاز إلى ما هو جميل ومناسب ولائق بالشعر، فأحسنَ تمتين العلاقات التي توطّد أواصـر التلاحم في النصّ الشعري. من هنا يُمكننا أن نربط بين شخصه وشعره، وبإمكاننا أن نرسـم ملامحه من شـعره، إذ تتّضـح أمام المتابعين برويّة وموضوعية سمات الكبرياء والعفّة واحترام القارئ، ووضـوح الرؤيا وبُعْد النّظر. فلا نرى في شـعره إلا شاعراً يحرص على الرّجولة بمعناها العربي والبدوي على الرغم من حسِّـه الحضاري المتمدّن في ثنايا قصائده.

هذه الذات التي تسلّحت بالصّفو متجنّبة المواقف المثيرة والشتائم والتلوّن والرّياء والنّفاق، والتزمت بما تتطلّبه التربية العربية الصّافية. فأبو ريشة تقرؤه، وتلتقط المواقف المثيرة للغريزة حيناً، ولكنّه لا يسفّ، ولا يطرحها طرحاً منافياً للحشمة فجّاً، كما ساد في بعض أعمالنا الأدبية من شعر ورواية ومسرح.

هذا الصّفو جعله في مأمن من مطبّات التيّارات الأدبية والتنظير الأدبي والادّعاءات في الريادة، والسَّبق الإعلامي المبرمج والموجّه. كان نسراً يحلق في فضاءاته، وكان يحرص على موسم الورد، ويتمسّك بقطرة الزّيت ويغنّي في مأتمه. نحن أحوج ما نكون للتأنّي في قراءتنا لقصائده التي سوف تمدّنا بالشواهد والحقائق لما نقوله ونطلقه، وإلّا وقعْنا في شَرَك التنظير النظري الذي يعاني منه المشهد الثقافي. التوقّف عند نتاجه بالدرجة الأولى وعند تصريحاته في اللّقاءات والحوارات التي أجريت معه تعطينا كثيراً ممّا نقول. تعطينا صورةَ ما اكتمل في نفسه من حسّ الجمال الذي لا يقوم إلّا على الاصطفاء. فقد توقّف عند تمثال فينوس المنحوت، وهو يشاهد تلك المرأة الحسناء، وراح ينسج تأمّلاته التي جسّدت الجمال، وخلّدته. فكان يؤلّف حالة فلسفية تأمّلية وهو يخاطب الفتاة الحسناء مُشفِقاً على جمالها الذي سوف يذوي ويذوب، ولكن عطاء الإنسان الفنّي والفكري يبقى خالداً. يُسقط مقولته على بقاء التمثال، وهنا نقطة اصطفاء، حاملُها التمكّن من الحواس والاستفادة من المعطى الفكري الإنساني، وظنّي أنّه يرى خلود شعره بعد رحيله فالمرء يذهب والعطاء يبقى... فهو قلق ويخشى من زوال جمالها مع السنين، ويتمنّى الحفاظ على جمالها لو أصبحت مثل فينوس حجراً. ومع هذه القصيدة «تمثال وامرأة» الصافية فكراً ولغة وصوراً يتبدّى الخطاب:

حسناء؛ هذي دمية — منحوتة من مرمر
طلعت على الدّنيا طلو — عَ الساخر المستهتر
وسرتْ إلى حرم الخلو — د على رقاب الأعصر

دعْنا نتوقّف عند آلية النداء الرقيق، وعند الحركة الداخليّة في فعل «سَرتْ»، وعند مدلول لفظة «حرم»، وتكتمل الصورة «على رقاب الأعصر» وكأنّنا أمام مبتكِرٍ يُتقن التقاط دقائق الأمور. ثمّ يقول متابعاً الحركة الداخلية للحوار والمشهد معاً:

وشّى بها إبداعُنا — حتها الجمالَ العبقري
ومضى، وبتْ رؤاه — لم تكبر، ولم تتغيّرِ

أتصوّر أنّ هذا التمثال لم يُفارق عَيْنَيّ الشاعر، وكذلك لم تفارقهما المرأة الحسناء التي يخشى عليها. وهذه الخشية حاملها رقّة ولطف، وانبعاث لحالة إنسانيّة لطالما عانى الإنسان منها:

حسناء؛ ما أقسى فجا ... ءات الزّمان الأزورْ!
أخشى تموت رؤاي إن ... تتغيّري، فتحجّري

(ص٣١٥)

في القصيدة صدمة أَحسن الشاعر رميَها. حرّكت ريشةُ الشاعر فينا الماديَّ والمعنويّ، وأثارت البعد النفسيّ الباطني والحواس الخارجيّة لتشكّل لوحة شعرية، لا تختلف عن روعة وخلود تمثال فينوس. صدمة دفعتنا لنفض السّكون النفسيّ، فأثارت فينا رغبة في التوقّف عند كلّ عطاء إنساني جميل. وهذا ما أقدم عليه أيضاً في قصيدته المشهورة والرائعة «معبد كاجوراو»، وهو معبد في الهند فيه مئات التماثيل وبمختلف الأوضاع الطبيعيّة والشّاذة. في قصيدته اصطفى الفنّ وحبّ الفنّ وداعب الأحاسيس، واقترب كثيراً من الماديّ المحسوس، غير أنّه اصطفى ما يليق بجوهر الشعر واللغة والصور. عظمة المعبد اقترنت بروعة الاختيار الذي أعاد الصياغة في إطار فنّي يليق بالمعبد بصفته منتجاً إنسانيّاً:

من منكما وهب الأمانْ ... لأخيه، أنتَ أم الزّمان؟!

(ص١٠١)

أليس السّؤال وما يثيره باعثاً لفلسفة ما؟ ألم يضعك في حالة من تقليب الأمر؟ وها أنت تستعدّ، وتتهيّأ لما هو قادم من فتنة الاصطفاء على مستوى الصّورة والصياغة معاً. وهذا التعانق المكمل والمتكامل سرّ قصيدة الشاعر وشعريته:

يا هيكلاً نثر الفتو ... ن ورنّح الدنيا افتتان
وثب الخيالُ إلى لقا ... ك وردَّ وثبته العِيانْ
وتكلّمت أحجارُكَ الصّ ... ـمّاء مشرقة البيان

نصّ الشاعر يمنحك فرصة التأمُّل والإعجاب والدهشة، ولا يتركك إلّا وأنتَ في حالة من الشّرود والاستغراب. يمدّ نصّه بروح من لغته التي تجلجل وتجزل في أماكن تستدعيها، وترقّ وتصبح هامسة في أماكن تستدعي ذلك. وإليك ما ينطبق على الحالة الأولى:

أتلقّاك وطرفي مطرقٌ ... خجلاً من أمسك المنصرم
فيم أقدمتِ؟ وأحجمت ولم ... يشتفِ الثأر، ولم تندمي

وفي مكان آخر، ومثله كثير، تجد نفسك أمام العذوبة والرّقّة التي تتناسب مع مقولة «لكلّ مقام مقال» وتلتقي مع الدعوة لتناسب اللفظ والمضمون:

لا يا أعزّ وأغلى — ما في الحياة وأكرمْ
إنّي لأعجزُ من أن — أخافَ أو أتألّمْ

ومثال تقريبيّ آخر:

رفيقةَ العمر جفاني الكرى — فوسِّديني السّاعد اللّيّنا
مرّي بجفنيكِ على جبهتي — واستعرضي العيشَ الفتيّ السّنا
وسلسليه قصّة قصّة — وقرّبيه موطناً موطنا
أريد أن أغفو وفي مسمعي — ما يستعير الحبُّ من حبِّنا

(ص٢٢٣)

بإمكان القارئ القادر على تحسّس أماكن الجمال أن يرى كثيراً من هذه اللّوحات المنتقاة بحسٍّ شفّاف، تحضنه لغة مواتية وخيال متوهّج مبدع. والدراسة لا يمكن أن تشمل كلّ ما في الديوان. ولذلك سوف أطوف بما يسمحه الوقت.

أبو ريشة بنفسه الصافية وملكَته الفاتنة استطاع أن يُحلّق في فضاءات الشعر المختلفة من غزل ووصف ورثاء وتأمّل وهجاء للواقع. استطاع بما يملكه من أدوات دون أن يبتلّ شعرُه وشاعريّته بنفايات الحياة الماديّة والمعنويّة التي تتنامى وتتصاعد أمامه. ولكنّه بقي متمسِّكاً بذوقه، وحريصاً على نظافة المناخ الأدبي والشعري خاصّةً.

مضتِ اللّيالي مثلما — الأحلام في أجفان نائم

صورة مصطفاة من الموروث الشعري، لكنّه أرادها نابعة من ذاته ومن تجربته، فأعطاها من حسِّه ورؤيته. فهو يميل إلى ربط الذهني بالواقع، والمادي المحسوس باللا محسوس، والخاصّ بالعام، والمباشر بغير المباشر، والمألوف بغير المألوف. كلّ هذا ليشكّل لوحته بفسيفساء يليق بها وبشعره.

في قصيدته «طلل» هالَه ذاك الصّرح الروماني الذي توقّف عنده مليّاً، واستوقف أنثاه أو قريحته الشعريّة على ما أعتقد، وخاطبها بلهجة فيها شيء من المباشرة والعنف اللّفظي. ولكنّه لم يُسِئ للمشهد وللمرأة، بل بنى على الخطاب رؤيته الموحية والثريّة. ترى نفسك أمام شاعر لا تمرّ من أمامه الصور والأحداث مرور الكلام:

قفي قدّمي! إنّ هذا المكان يغيب به المرء عن حسّه

انظر إلى صيغة الأمر وقدِّر دواعيها، ترَى ذلك بما تبعها من إخبار لافت بعبارة المكان المنفتح والأحاسيس المختلفة. وتكتمل الدهشة:

رمالٌ وأنقاضُ صرحٍ هوتْ أعاليه تبحثُ عن أسّهِ
أقلّب طرفي به ذاهلاً وأسألُ يومي عن أمسهِ

إلى أن يقول ما في نفسه من معاناة وخوف وقلق. وهذا شأنه في كثيرٍ من المواقف التي يصطفيها ويصطفي قفلتها وبيت القصيد وحسن المطلع. وهذه سمة تحسب لمصلحة الشعر العربي المعاصر الذي تلحقه التهم والأقاويل. وتُحسب لمصلحة الشاعر نفسه:

حوافر خيل الزّمان مشتْ تكاد تُحدِّثُ عن بؤسه
فما يرضع الشوكُ من صدره ولا ينعب البوم في رأسه
لقد تعبتْ منه كفّ الدّمار وباتت تخاف أذى لمسه
هنا ينفض الوهمُ أشباحه وينتحر الموت في يأسه

(ص١٢٥)

شاعرنا المجدّد والمجلّي اتكأ على ما يسمّى الوقوف على الأطلال نهجاً، وجعل منه موضوعاً يروق له أن يُحمّله أفكاره. ففي أبياتٍ قليلة قدّم معجماً نفسيّاً يتناسب مع الحالة (**ذاهلاً -تعبت - باتت - تخاف - الوهم - يأس**)، وأرى أنّ أبا ريشة يريد أن يُطلق شيئاً كامناً في نفسه. هو يتعذّب ويقارن، ويلامس الماضي والراهن، وما آل إليه الأمر، وما يؤول. وهذا منحى جماليّ فيه اصطفاء اللفظ والمعنى والصورة والفكرة. والبيت الأخير مصفّى القصيدة، وعليك أن تمسك منه ما في أعماق الشاعر من آلام وحسرة وقلق على واقع أمّته. هذا إذا أحسنتُ التأويل والإسقاط. ومثلُ هذه القصيدة كثيرٌ، وعلى سبيل المثال «**النسر**»، و«**يا رمل**»، و«**في طائرة**»، هذه نماذج قليلة من بين كثيرٍ من القصائد التي حواها ديوانه «**ديوان عمر أبي ريشة**» **الصادر عن دار العودة عام** (١٩٧١م) وعليه اعتمدت. يلتقي هذا الكلام مع كلام الأستاذ **أحمد ناصر الرازحي** في رسالة الماجستير وعنوانها «**الصورة الشعريّة عند الشاعر عمر أبي ريشة**» يقول: «**والمتأمّل لألفاظ الشاعر وعباراته يجدها سهلة، مألوفة، لا تلمح فيها تعقيداً، ولا ترى من الغريب إلا ما ندر، وكان الملمح الرّئيس في عباراته تلك العبارات التي يعبّر بها الشاعر كثيراً عن عزّة النفس والإباء ورفض الذّل، وكثيراً ما كانت كلماته موحية لها دلالاتها**

الخاصّة، وموضوعة في مكانها الصحيح الذي لا يصلح غيرها لاحتلال مكانها». حكم نقدي يبرز ملكة الاصطفاء وحسن التوظيف، وهو ما نسعى إليه في المقال.

وتنحو هذا المنحى الدكتورة **سلمى الخضراء الجيوسي** في كتابها **«الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث»**، ص٣٠٤:

«يؤكّد الكتّاب عن شعر أبي ريشة قوّة صوَره الشّعريّة، ويعدّون ذلك أعظم ميزاته ورَد هذا في كتاب الدكتور سامي الدهان الشعر الحديث في الإقليم الشمالي»، وتتابع تعليقها: **«ولكن ليس بين أولئك الكتّاب من وصف تلك الصّور وشرح أهمّيتها الشعرية. هذه الصّور في الدرجة الأولى جديدة طريفة، وفي الدرجة الثانية هي صور حيويّة ملموسة لا علاقة لها بالصور التجريديّة. وسوف يمر معنا كيف أنّ شاعراً آخر من سورية، هو عمر النص، استعمل صوراً غير ملموسة تميل إلى التجريد. إنّ صور أبي ريشة، على النقيض من ذلك، حيويّة تعلق بالذّاكرة. ومثال ذلك هذه الصورة التي تصف بغيّاً مريضة تريد أن تُعدي الآخرين بمرضها:**

**كما النّحلة الغضبى لدى وخْزِ خصْمها	تموت، ولكن وهْي مرتاحة النّفس**

أو هذه الصورة المشهورة:

**إنّ للظلم جولةً فدَعيه	ربّ حاوٍ رداه في ثعبانه».**

ديوان أبي ريشة يشكّل لوحات، يجمعها السّمو والنبل على مستوى المضامين، ويزيّنها وينقشها الجمال على مستوى الفنّ بكلّ أركانه من خيال وصور وصياغة. وبإمكان الدارس والمطّلع أن يراهن على المستوى الثابت والمتطوّر لقصائده، ويساعدنا على هذا تاريخ القصائد وقد ثبّته الشاعر، وهذه نقطة جديرة بالاهتمام والتوقّف عندها. ويذكر الناقد الأديب عبد اللطيف أرناؤوط جانباً مهماً من تجربة الشاعر وأسُس مكوّناتها في مقالته المنشورة في مجلة **«الباحثون»** عدد (٢/١١/٢٠٠٩م) وعنوانها **«عمر أبو ريشة سفير القصيدة الرومانسية»**.

جاء فيها: **«إنّ من يتصدّى لدراسة شاعر عملاق كأبي ريشة، عليه أن يحكم عليه في إطار المرحلة التي عاش فيها، وأن يقوِّم شعره بمقاييس عصره محاولاً أن يبرز إبداعه للناس. وما أحسب أنّ النقد قادر على تجسيد العبقريات مهما دقّتْ مقاييسه، لأنّ الموهبة شعاع ينزلق بين أصابع مَنْ يريد أن يقبض عليها كما ينزلق نور الشّمس من أصابع قابسيه»**.كلام فيه

ما تأخذه مسلَّماً وفيه ما يحتاج إلى وقفة. وفي النهاية يُبرز مدى الصعوبة في الاقتراب من حرم الإبداع المتألّق. والكلام ينطبق على كثير من تجارب الأدباء والشعراء، منهم: أبو ريشة، والأخطل الصّغير، وسعيد عقل، وغيرهم. ولا أعرف كيف أطلق الرومانسيّة على مذهب الشاعر، وفي دراسته المذكورة تحدّث الكاتب عن مذهبه الأدبي قائلاً: «**عدّ (عمر أبو ريشة) مجدّداً في شعره، وكان يطيب له أن يجعل نفسه صاحب مدرسة في الشّعر يطلق عليها اسم «المدرسة العمريّة» نسبة إليه لا إلى عمر بن أبي ربيعة. وإن كانتْ تمتّ في بعض سماتها إلى مدرسة عمر بن أبي ربيعة الغزلية في حرصه على وحدة القصيدة لا البيت، والاتّكاء على النزعة القصصية، ومفاجأة القارئ ببيت يثير الإدهاش، يختم به جلّ قصائده. وتجديد عمر في واقع الأمر لا يُردّ إلى مدرسة بذاتها، ولا إلى اتجاه شعريّ واحد سابق له**».

إذن، كيف نُوفّق بين عدّه رومانسياً حسب قول الكاتب ونفيه في صلب الحديث؟ الجواب عن تجربته ومذهبه ورؤيته في اللقاء الذي أجراه الكاتب «جهاد فاضل» مع الشاعر ونُشِرَ في صحيفة القبس الكويتية في (٢٣/٤/١٩٩٠م) مرّة ثانية. وقد نُشِرَ في كتاب للكاتب «**أسئلة الشعر حوار الشّعراء**»، وجاء اللقاء مطوّلاً:

س: **كنتم تتحدّثون عن مذهب لكم في الشعر...**

ج: **مذهبي في الشعر أنّ لديَّ قصيدة وليس بيتاً أو أبيات. البيت عبارة عن شيء تزييني. لديَّ فكرة. الفكرة أكثر الأحيان تكون غريبة... العلم أفادني كثيراً. العلم وليس الثقافة. كلّ الشعراء العرب والشرقيين والغربيين درسوا آداباً، والآداب كلّها كما تعرف من وتيرة واحدة. أنا درست علماً. الناحية العلميّة هي التي أثّرت عليّ في التوجيه الشعري.**

ويقول: «**لا يوجد مدارس. هناك شعر أو لا شعر. لا يوجد في الشعر قديم أو حديث. هناك شعر أو لا شعر. ألقيت مرّة محاضرة عن المعاول الهدّامة التي تحطّم في قيمنا الجمالية حتّى تتركنا في حالة ضياع. ما الغاية من هذا الشعر السخيف التافه الحقير... إنّه مخطّط لتحطيم القيم الجمالية... لا تمرّ امرأة جميلة إلّا وأقول: يا ربّ ما أجملك!... والإنسان حينما يموت ذوقُه في الجمال يصبح حيواناً. ما الفرق بين الإنسان والحيوان؟ الفرق هو أنّ الإنسان يتذوّق الجمال، ويفهم الجمال ويعيش الجمال...**».

مواقف اصطفاها بتأنٍّ وقناعة، تبرز حرصه على مجموعة من القيم التربويّة والخلقية والجمالية والقوميّة لكنه لا يمارس فيها دور الخطيب المنبري الذي يرفع من وتيرة صوته ونبرته.

س: كان في غزلك نوع من العفّة أو التعفّف...

ج: «في كلّ ما كتبت لم ألجأ إلى تعرية المرأة، لقد تحدّثتُ عن كبرياء المرأة «فستانك الأزرق اللّيلكي، غلالاتك، ثيابك الداخليّة» هذا كلام لا يجوز من الشعراء عن المرأة. المرأة جمال، والجمال له قدسيّته كيف نشرشح هذا الجمال ونهينه؟ كيف يُسمَح بنشر هذا الشعر المخنّث؟... أنا لا أحبّ أن أسمّي أحداً. الجمال مقدّس. هناك أخطاء، أنا أقصى شيء كتبته:

حكاية حبّنا خُتمتْ	**فما أشجى! وما أقسى!**
جميلٌ منكِ أن تعفّي	**وأجملُ منه أن تنسى**

غزلي كان مختلفاً تماماً عن غزل الشعراء الآخرين. ليس لي قطعة شعر واحدة أهنتُ فيها المرأة على الرّغم ممّا قاسيتُ وعانيتُ منها أبداً»، ص٢١١.

في اللّقاء كلام يستحقّ التفكير به، ومواقف ذات عمق ودلالات. هذا ما جعل الشاعر يصطفي مواقفه وآراءه بما يحمله من تربية ووعي ودراية.

غالباً ما تجد شاعراً يبرع في جانب من شعره أو قصائده، أو في موضوع من الموضوعات، ويخمد في جانب آخر من شعره أو قصائده أو موضوعاته. تراه مجلّياً طوراً وهاوياً في مرّة أخرى، وعليك أن تبحث عن الأسباب، وقلّما ترى شاعراً محافظاً على تناميه الشعري، وتراه في حصانة من السقوط، وعليك أن تفتّش عن السبب والمقوّمات الناهضة في تجربته. وأبو ريشة من هؤلاء القلّة الذين أخلصوا لتجربتهم الشعريّة التي سوّروها وأحاطوها برعايتهم وتوازنهم. أبو ريشة في ديوانه يقدّم عقداً ثميناً متناسقة حبّاته، ومدعوماً بالذّائقة الأدبيّة التي لا يمكن أن تظهر، وتبصم على صفحات الخلود إلّا إذا توضّأت وتمسّكت بالحسّ الجمالي. وهذا لا يأتي من فراغ، ولا تستحضره الدعايات الإعلامية، والحضانة المشوّهة كما جرى في كثير من المنابر.

أبو ريشة يمتلك القدرة والبراعة والتّقانة على مسك مسار قصيدته، يتحكّم بالوزن والصورة والموقف والمناسبة واللّقطة الخاطفة بوعي جمالي ومعرفيّ تسامى مع الخبرة.

في قصيدة «أوغاريت» يقف وجهاً لوجه كما وقف سابقاً أمام طلل، وفينوس، وكاجوراو:

أنا يا بنة الأمجاد مثـ	**ـلك واقف في مأتمي**

وأنت أيّها القارئ؛ قفْ وقفته مقارناً، ولكن عليك أن تحمل حسّه الإنسانيّ والشّعريّ، وعليك أن تسأل عن دلالة المماثلة وعن مغزى النداء وعن دلالة المأتم والوقوف لتنتقل إلى البيت الآتي:

كيف انطلقتِ من السّلا سل والعقال المحكم؟
أقبلتِ، فالتفت الزمان تلفُّتَ المتوهّمِ

وتوقّف عند بيت القصيد الذي يصدم الذاكرة والماضي والحاضر:

نسيتِ كم فرعون داس على ثراكِ الأكرم
وتتابعتْ أشباهه في كيدها المتضرّم
حتى غفوت على جوانب مجدك المتهدّمِ

(ص١١٨)

نحن أمام ألفاظ منتقاة أحسن توظيفها، وأمام صيغ أسلوبية عربية حُبكت بإحكام لتتجانس مع اللفظ والموقف. وأمام موقف يحمل أبعاداً فكريّة لم تثقل علينا بخطابيّتها بل حمّتّها صور معبّرة:

عريانةٌ سكر الخيا ل بعريها المتكبّر

هذا ما دفع الناقد الأستاذ شاكر مصطفى ليتحدّث عن تجديده: «**الكلمة عنده شحنة من الشّعور والوحي كأنّما يخلقها، ويصوغ حروفها بنفسه، فله معجمه المبتكر وكلماته الخاصة به**».

في تأمّلنا وملامستنا الشّفافة لقصائد الديوان نرى مدى براعة الاصطفاء. هذا الاصطفاء الذي أبرز كبرياء القصيدة العربية، أبرز شموخ البيان العربي في أحلك الظروف، وفي وجه أعتى أعداء العربيّة المتربّصين للغة والهويّة. جاءت مواقفه المتنوّعة والمتعدّدة لتربط بين كبرياء النصّ وكبرياء الشخص. وهذه سمة قلّما نراها في مسارات أدبنا وأدبائنا الذين استسهلوا أنفسهم فلانت قصائدهم وماعت مع ميعان مواقفهم. كلام يُردّ عليه، وترى فيه الإنصاف أو الإجحاف. هو في حقيقة الأمر لتوصيف جانب من جوانب المشهد الثقافي الذي اصطفى أبو ريشة لنفسه مساره. ويقولون: «الماء تكشف الغطاس» وشعره منشور وفي المكتبات.

أبو ريشة امتلك أدواته الإبداعية، فقدّر عطاءات الإنسان المبدع في شتى مجالات الفنون والعطاءات الإنسانية، وتمثّل ذلك في وصف التمثال ووصف الراقصة والمرأة والبناء ومصرع الفنّان. وقصيدة «**مصرع الفنان**» **قالها في صديقه الموسيقار** «**كميل شمبير**» الذي مات وأنامله

على الأوتار. في هذه القصيدة قدّم لوناً من الرثاء المغاير للمألوف الذي يقوم على البكاء والتضخيم وتعب النفس، وهذا يتبدّى في قصائد رثائه للوطني سعد الله الجابري، وإبراهيم هنانو، والشاعر الأخطل الصغير، وغيرهم، وهو الذي عبر عن رؤيته في غرض الغزل في أثناء مقابلته في صحيفة القبس الكويتية «**قصيدة مصرع الفنان**» تجسِّد روحه وحبّه للفنّ والجمال والعطاء، وقد وفِّق الشاعر في مطلع القصيدة وهذا دأبه:

نام عن كأسه وعن أحبابه — قبل أن ينقضي نهار شبابه
نام عن سكرة الحياة وقد جفّ — شرابُ السّلوان في أكوابه
بسمات الرضا على شفتيه — وشتات الرؤى على أهدابه

أحاطنا الشاعر بطقس الموت برسم صورة فيها كثير من اللوعة والأسى بعيداً عن المألوف. ولا يمكن أن يمرّ الحدث دون مداهمة للفكر والأحاسيس معاً، فماذا يقول؟

ملّ دنياه بعد ما سئم السير — عليها وضاق في بلوائه
موردُ الفنّ مظلم لم يُصوِّب — فوقه الشّرق مشعلاً من ضيائه
سار فيه... وظلمة اليأس تطفي — تحت أنفاسها شموع رجائه

الشاعر اختصر واصطفى وأوجع نفسيّاً، وأدان مجتمعاً، وأعلى شأناً. دون أن يستعين بجلجلة اللغة وسيل الدموع. ألم يجعل بكاءنا تأنيباً وتقريعاً وإدانة؟ هذا الاصطفاء لم يكن ليأتي عن عبث، بل هو إتمام لرؤيته بتكريم العطاء الإنساني الذي لا ينهض إلّا بالصفاء ومن ثَمّ الاصطفاء. وإليكم هذه الصورة الشفّافة البديعة المبتكرة في ختام القصيدة التي بلغت أبياتها خمسة وستين بيتاً، وألَّفت وحدة شعورية في بنيانها وتلاحمها:

إيهِ ألحانَهُ وأنتِ حنين — سال من روحه على أوتاره
رافقيه في أفْقهِ فهْو ظمآن — بعيدُ العهود عن قيثاره
ربّ ورقاءَ في الفضا الرّحب لما — زقزق الفرخ شاكياً من أواره
أطبقت فوق صدرها من جناحيها — وأهوتْ كالنّجم عند انهياره
وأكبَّت عليه تمنحه العطف — ومنقارها على منقارهْ

(ص٤٢١)

إنّها صورة فيها من الجدّة والابتكار وفيها امتداد من الموروث الذي استحضر حمام الأيك مستعيناً على مصابه وهمومه. القصيدة ذات بعد إنسانيّ يجسّد معاناة المبدعين وقسوة

الظروف والمجتمع عليهم، ولذا خرج الشـاعر بنا إلى لوحة من مشـاهد الطبيعة علّها تغني إنسانيّة الإنسان. وبالعودة إلى لقائه المنوّه به سابقاً، هذا اللّقاء حافل برؤيته للشعر والشعراء المعاصرين، وكأنّك أمام شاعر لا يعجبه العجب ممّا يقرؤه من الشعر.

تَذكُر الدكتورة سـلمى الخضراء الجيوسـي في كتابها «الاتجاهات والحركات في الشعر العربـي الحديث» ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، والصـادر عن مركز دراسـات الوحدة العربية. تذكر دور شاعرنا في التجديد، وتحديد مسار الشعر:

«**لكن صليبا** [الاتجاهات الفكرية في بلاد الشـام وأثرها في الأدب الحديث] ومعه عبود [مجدّدون ومجترّون] **يلمسان تغييراً مباشراً في الحساسية الشعريّة عند شاعر معاصر آخر هو عمر أبو ريشة. كان أبو ريشة هو الذي منح الشعر السّوري في حقبة الثلاثينيات والأربعينيات حيويّة جديدة. وسار به نحو حساسيّة أكثر حداثة**».

أبو ريشـة يفتح آفاق الرؤية الشعرية التي تدعو النقاد لدراسة الأعمال الشعرية وتجارب الشعراء بعيداً عن المألوف والجاهز طلباً للراحة. وقد أقدم الدكتور **الأديب أحمد زياد محبّك** على بعض الدّراسـات، وأشـرك طلاب الجامعة والدراسات العليا للخوض في هذا المنحى. وقـدّم دراسـة جديرة بالقراءة والتوقّف، وتغني المتابع لتجربة الشـعر المعاصـر من خلال دراسـته «**عمر أبو ريشة والفنون الجميلة**» إصـدار دار الفرقان، حلب، (٢٠١٢م) فقد رصـد بحسٍّ نقديّ متكامل جوانب من تجربته في مجال الفنون والأجواء الفنيّة من نحت وتصـوير ورسم ورقص، وربطها بما اكتسبه من موروث ومن حاضر استفاد منه، فيقول (ص٥٧):

«**فقد دلّ الشاعر في استلهامه الفنون الجميلة على غنى تجربته الشعريّة، وتعدّد مصادرها، وتنـوّع اتّجاهاتهـا، فقد ظهـرت لديه روح صوفيّة شفّافة هي نتـاج تجربته في بيت جدّه بعكّا، وكان صاحـب الطريقـة الشاذليّـة، وكانت هذه الـروح تسري في معظم قصائـده رقيقة شفّافة بعيـدة عـن التصريـح أو المباشـرة، وهي التـي أكسبت شعره صفـاءً وسموّاً وبعـداً عن الجسد وتطلّعاً نحو الروح، وعلوّاً فوق الظاهر والعابر والموقّت وجموحاً نحو الكلّي بعيداً عن حدود الزّمان والمكان**».

هذه الشّـهادة من متمرّس تبعث فينا روح البحث والكشـف عن عالم الصفاء والاصطفاء وهـو المرتكَز الجوهري في تجربة الشـاعر، التي احتفت بالتجانـس والتآلف بين الموروث والعصري. تجربة اصطفائية أخذت من الموروث جسده وأعضاءه ومن العصري روحه، وفي

الحالتين معتمداً على الاصطفاء. ولذا سوف تتعب في معرفة مذهبه الأدبي الذي رفضه من أساسه. هو صاحب طريقة في الشعر، طريقة من نسجه وحياكته، تغنيك عن كلّ التسميات. الشاعر يعي تجربته، ويعي أبعاد المشهد الشعري، ولذلك كوّن رؤيته بتجارب بعض الشعراء، وبمسارات القصيدة العربية التي انتابتها تيارات التجديد والحداثة، وموجة المذاهب الوافدة والمتتابعة.

حظيت تجربة الشاعر الفنّية بالتقدير والدّراسة، ووجد الدارسون في تجربته الفنّية مجالاً للإشادة بشعره أمام ما انتاب الشعر العربي من هرطقات وجمود في المضامين والشكل. أطلّ أبو ريشة على خارطة الشعر العربي المعاصر وأزمة القديم والجديد على أشدّها ترعاها وتحضنها وتتبنّاها المنابر والمؤسّسات. أطلّ منفرداً يحمل زاده الشعريّ الخاصّ به، يصدّر للآخرين حساسيّة متفردّة ومنحى يليق بجسد القصيدة العربية وروحها. أطل بما أسمّيه «**التوازن والمصالحة مع الملَكة**»، لم يغدر بتجربته وموهبته كما حصل مع مجموعة من الشعراء المعاصرين الذين خانوا موهبتهم وقدراتهم، وأعدّه ممّن أعدّ مشروع القصيدة العربيّة الصافية، القصيدة التي تتبنّى الشاعر وبالمقابل يتبنّاها. يغار عليها، وتغار عليه. لجأتُ إلى هذه الصياغة والأحكام لأنّني أتابع ما جرى للقصيدة العربيّة في المشهد الثقافي. أبو ريشة قدّم قصائد لا تخرج عن إطار خصوصيّته، ولم يدعْها تتمرّد عليه، وتنعتق إلى درجة الانفلات من كلّ الضوابط الشكليّة والمعنويّة. والتطبيقي يكشف دلالات النظري.

نماذج تطبيقيّة من اصطفاء الشاعر

اصطفاء الشاعر من وجهة نظري تبدّى في مجالات متعدّدة، تبدأ من عناوين القصائد وما تحاكيه وغالباً ما تكون من لفظة واحدة، وعلى سبيل المثال (**صلاة، والغربة، وطلل، وكأس، وبلبل، ودنيا جبل، والطيف، والعودة، ومراهقة**)، وهناك عناوين من لفظتين (**بعض الطيور، وكان التلاقي، وجميل منك، وقيد الحريّة، ولنا الحب، والبرعم الأخضر**)، وفي الديوان قصيدتان عنوانهما من ثلاث كلمات (**أشهى من أن يدوم، وانتقي لي حكاية**) هذا يدلّ على حسن اختياره وهو الذي تجنّب عناوين تأتي شطرَ بيت من قصيدة، عادةَ الشعراء. وعناوين القصائد تحمل في طيّها أبعاداً نفسيّة بعيدة التأثير في النفس (**مظلومة، ودروب، وفدائي، وغصن، وعشاق ليلة، وخداع، وشرود**)، وغيرها من القصائد التي ارتبطت بالعنوان وهذا جانب يستحقّ الدراسة النفسيّة وربطه بالشاعر ونصّه.

وهناك معجم لغويّ أحسنَ الشاعر فيه انتقاء مفرداته بما يتناسب مع الموضوع والموقف. الوقفة المتأنّية والمدروسة. معجم الشاعر عربيّ فلا يغامر في اللفظ، بل يميل إلى المواءمة بين اللفظ والمضمون. تأتي المفردة جزلة وقويّة دون الاستغناء عن غناها المعنوي في أماكن تستحق ذلك. في التقريع والتأنيب (في قصيدة بعد النكبة مثالاً)، نرى «**أتلقّاك، وأغضيت، وراعف، وأحجمت، وانطلقت، وتتفانى، ونخوة، وغصص**»، وأنتقل إلى قصيدة ثانية «عام جديد» وما أوحت إليه بطاقات التهنئة عام (١٩٥٩م) «**تساؤل، وحطّمت، وكآبة، والطعين، ورقدة**». ذكرت نموذجين من قصيدتين، وهناك مفردات تأتي سهلة تحمل الرقّة في حنايا، في مواقف تستدعي ذلك في قصيدة (عزاء)، (ص٣٨٥): «**الصبا، وروض، والهوى، وللجمال، ويذوي**» وفي قصيدة أخرى (**لوعة**) على سبيل المثال، (ص٣٩٣): «**الشوق، ورعشات، والفجر، ومرح، والبسمة، وطلعة، وأحلامه، وأمانيه**». أذكر هذه المفردات مثالاً وأنا على يقين أنّ المفردة تأخذ دلالتها وفاعليتها من خلال صياغتها، ومع ذلك تدلّني على القاموس اللغوي لأيّ شاعر.

والجانب الأسلوبي والصياغة والسبك وتنويع الأدوات هو المجال الأرحب لإبراز مقدرات الشاعر الأسلوبيّة مع قناعتي السابقة أنّ القصيدة كلٌّ متكامل لا انفصام بين عناصرها التي تصعد بها، أو تحطّ من قيمتها الشعرية. وأبو ريشة كان قابضاً على كلّ المفاتيح التي يلج من خلالها إلى قرّائه.

لا تتوانى شاعريّته ونفسُه الفيّاضة بالشّعور عن التقاط الحالات النفسيّة التي تؤلّب القريحة وتهزّ الوجدان، فتنسج العلاقة بين الشاعر ومكوّنات نصوصه من جهة، وبين الشاعر بنصّه وشخصه مع قرّائه. كبرياء الشاعر مع نصّه شيء، وأمام ربّه شيء آخر.

في قصيدة «صلاة» تراه حزيناً غير مستسلم، تراه متألّماً ولكن غير مستكين. وعلى القارئ أن يتلمّس براعة الاستهلال، وخاتمة القصيدة، وبيت القصيد، وعمق الفكرة، وجدّة الخيال ووضوح الرؤية في معظم قصائده. دعوة أخرى للتأنّي والتعمّق في شاعريّته وتجربته التي أسّست لكثير من جماليات الشعر العربي الحديث دون جنوح وتنكّر للموروث الذي طالما اعتزّ به دون أن يُعطيَه القدسيّة المطلقة:

ربّ طوّقْتَ مغانينا ... جمالاً وجلالا
ونثرْتَ الخيرَ فيهنّ ... يميناً وشمالا

وتجلَّيتَ عليهنَّ		صَليباً وهلالا
ربِّ، هذي جنَّة الدّنيا		عبيراً وظلالا
كيف تمشي في رباها		الخضر تيهاً واختيالا
وجراح الذّلّ نخفيها		عن العزّ احتيالا
ردّها قفراءَ، إن شئتَ		وموِّجها رمالا
نحن نهواها على الجد		ب إذا أعطتْ رجالا

(ص١٣)

❁❁❁

يبقى أبو ريشة علامة متميِّزة في تاريخ الشّعر العربي، mتبقى تجربتُه مجالاً رحباً للدراسة والتصنيف في مجال تطوّر القصيدة العربية في بنيانها ومضمونها وفنّيّتها . هو أحد الشعراء الأوائل الذين نجحوا بالوصول إلى الوحدة العضويّة للقصيدة العربية، راسماً ملامحَها، مراهناً على نضوجها ووقوفها في وجه المدّ الجامح الذي راح يتّهم القصيدة العربيّة التقليدية . سطع نجمه في حداثته الخاصّة به . وكأنّ تجربته تقول للنقّاد والدارسين والمتعصبين: القضية في الشاعر وليست في الشّعر...

المراجع

(١)- ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، ١٩٧١م.

(٢)- عمر أبو ريشة والفنون الجميلة، الدكتور أحمد زياد محبك، دار الفرقان للغات حلب، ٢٠١٢م.

(٣)- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، الدكتورة سلمى خضراء الجيوسي، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٧م.

(٤)- أسئلة الشعر حوار الشعراء، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، مجلة الباحثون سورية، عبد اللطيف أرناؤوط، العدد ٢/ ٩/ ٢٠٠٩م.

الثقافة في معياريّ الكم والكيف

نزار مصطفى كحلة

بعيداً عن التعريف اللغوي لكلمة الثقافة، هذا التعريف الذي - عادةً - ما يلجأ إليه دُعاة وجود مصطلح الثقافة - إنْ من حيث المفهوم، أو من حيث الاستخدام اللغوي للكلمة (الثقافة) - في التاريخ العربي الإسلامي، مُعتمدينَ في ذلك على معاجم اللغة العربية بكلِّ أنواعها ومؤلفيها، إذ يُقدمون تعاريف على شاكلة: ثَقِفَ - ثَقَفاً: صار حاذِقاً فَطِناً. فهو ثَقِفٌ. وثَقِفَ فلانٌ العلم والصناعة ثَقْفاً وثَقَافةً: حَذَقَهُما. بمعنى أن أصل الثقافة الحِذْقُ والفِطْنَةُ. كما تَرِدُ كلمة الثِّقافُ بمعنى: أداةٌ من خَشَبٍ أو حديدٍ، تُقَوَّمُ بها الرِّماحُ المُعْوَجَّةُ ونحوُها لتستوي وتَعْتَدِل. ويُقال ثقف الولد، إذا صار حاذقاً... وثقف الكلام: حذقه وفهمه بسرعة، وثقف الرمحَ، إذا قوَّمَهُ وسوَّاه. وكلها معانٍ تنطوي على ما يدلُّ على المهارة والذكاء والحنكة، التي تصبُّ - غالباً - في خانة المعنى الإيجابي (المُطلق) للكلمة (الثقافة). كل ذلك، على الرغم من غياب الدلائل التي تؤكد استخدام هذه الكلمة (الثقافة) في التاريخ العربي الإسلامي بمعناها الحديث والمعاصر، فهي عندهم مفهومٌ إيجابي (فحسب)، لذلك رُكِّزَ على وجودها في تراثنا.

ولن ندخل - هنا - في صحة هذا القول، فهذا خارج ما نرمي له من هذه الرؤية، ولكننا نستعرضه من حيث وجوده عند بعضهم، واعتمادهم عليه في فهم الثقافة المعاصرة، وعدّها ثمرة للتراث العربي الإسلامي.

وفي الدراسات الحديثة لمفهوم الثقافة وأصولها، ولاسيّما تلك التي تُركِّزُ على أصل الكلمة (الثقافة) وجذرها، نجد أن لها معانيَ لا تبتعد كثيراً عن المفهوم السابق، وذلك بجعلها تعود إلى اللغة اللاتينية، التي تَرِدُ فيها على الشكل (Cultura) والتي تعني: رعاية الحقول أو قطعان الماشية، هذا المفهوم الذي تطور مع بدايات القرن السادس عشر للميلاد، ليَدُلَّ على حالة الشيء المزروع، أي إنّها ارتبطت بفعل الزراعة والحقل، ثمّ تطورت فيما بعد لِتدلَّ - أيضاً - على ارتقاء المَلكات والكفاءات عند الإنسان، (وهي هنا، تكاد تتقاطع مع المعنى الذي رأيناه في التراث العربي الإسلامي).

أما في عصر الأنوار الأوروبي، في القرن الثامن عشر، فقد اتجه هذا المفهوم (الثقافة) نحو مزيدٍ من الاختصاص، وذلك حسب أدبيات الأكاديمية الفرنسية، كأن نقول: (ثقافة الفنون) أو (ثقافة الأدب) أو (ثقافة العلوم)، ومن ثمَّ ليرتبط بأفكار التقدم والتطور والتربية والعقل وتطوير القدرات العقلية... إلخ.

أمّا في معاجم اللغة، فنجد أن كلمة (Culture) الفرنسية، تعني في الأصل الزراعة والفلاحة، وإن كلمة Agriculture الإنكليزية، تعني زراعة أو فلاحة، وكلمة Cultivate تعني كَرَب الأرض للزراعة - فلح - زرع، وكلمة Cultivated تعني مثقف، مهذب، مزروع، بستاني، وكلمة Cultivator تعني زَراع، وكلمة Cultural تعني ثقافي، تثقيفي، تهذيبي. وبذلك نحن أمام ربطٍ مباشر لمفهوم الثقافة مع التطور التقني الحضاري لمفهوم الزراعة والمدنية، ومع إتقان العمل، سواء على المستوى التقني النظري بكل ما يرتبط به من علم ومعرفة وتطور، أم على المستوى الفكري الأيديولوجي، بكل ما له من تجليات فكرية أدبية فلسفيةٍ أخلاقية... إلخ.

وفي الدراسات التاريخية الحديثة، فإن استخدام كلمة (الثقافة) عادةً ما يأتي بمعنى: الانتشار لمفهوم ما، أو أفكار ما، أو عادات مُحددة، أو تقاليد أو صناعات أو سلوك... إلخ، في مكان، وزمانٍ مُحدَّدين، كأن نقول: في عصور ما قبل التاريخ، ثقافة النيوليت، أي ثقافة العصر الحجري الحديث، بكل ما له من مظاهر فكرية، ودينية، وصناعية، وسلوكية... إلخ، أو أن نقول: ثقافة سامراء، بمعنى انتشار طريقة تصنيع للفخار، لها صفات مُحددة، تساعدنا على معرفة العصر الذي تنتمي إليه. وفي مطلع العصور التاريخية القديمة ما قبل الميلاد، كأن نقول: ثقافة آشور، بمعنى انتشار فكرة العنف في الحرب، أو سياسة التهجير التي كان يقوم بها الآشوريون ضد السكان الأصليين بعد احتلال أرضهم، بُغية قتل الروح الوطنية

لديهم، وعدم قيامهم بثورات ضـــدهم (أي ضد الآشوريين). وفي العصر الإسلامي كأن نقول: انتشـــار الثقافة الإســـلامية، بمعنى انتشار قيم ومفاهيم الإســـلام في مكان ما وزمان ما، أو انتشار ثقافة العمارة الإسلامية، بمعنى انتشار خصائص هذه العمارة، في حقبةٍ ما ومكانٍ ما. وفي التاريخ المعاصـــر، كأن نقول: انتشار ثقافة العنف، أو ثقافة القتل، أو ثقافة قراءة الكتب الإلكترونية، أو أسلوب جديد في التفكير أو الطعام أو اللباس... إلخ، وذلك حسب مقتضيات العصـــر الحالي. بمعنى أن مفهوم الثقافة المعاصـــر ليس مرتبطاً بالمعنى الإيجابي للكلمة، وذلك مع انتشـــار الدراســـات المتنوعة، والمتعلقة بكلِّ مناحي وسلوكيات الحياة، الاجتماعية منها، أو الاقتصادية، أو الفكرية، أو العلمية، أو الأخلاقية... إلخ، مما يؤكد أن مفهوم الثقافة ليس بالضـــرورة مفهوماً إيجابياً – وفق العصـــر الحديث – وإن غَلبَ عليه هذا الطابع. وهذا – عادةً – ما يلقى الاعتراض من بعضـــهم، ولاســـيّما دُعاة الأَصـــل العربي الإســـلامي لكلمة الثقافة بمعناها الإيجابي (دائماً!).

لن أخوضَ كثيراً في معاني الثقافة واتجاهاتها المعاصرة، فهي خارج ما أصبو له في هذه الرؤية، ولأنني أرمي هنا – ومن خلال الكلمات الآتية – إلى البحث في معيار الكم والكيف في الثقافة، ولاســـيّما ما يتعلق ببعض الرؤى الثقافية المعاصرة، التي تتعامل مع الثقافة بصفتها مفهوماً كمّيّاً، لا كيفيّاً... فهل للثقافة كمٌ، وكيفٌ؟

الكم في الثقافة

يذهب السَّواد الأعظم من الناس – ولاسيّما في البلاد العربية، ودول العالم الثالث – إلى أنّ الثقافـــة: الإلمامُ ومعرفة الكم الأكبر من المعلومـــات المتنوعة، وفي كلِّ المجالات، حتى إنّه تســـود لديهم عبارات على شاكلة: «الإنســـان المثقف، مثل الصحن الخزفي الصيني، من أين دققته يرن» أو «الإنســـان المثقف، هو من يعرف كل شـــيء عن شيء، وشيء عن كل شيء» وذلـــك كناية عن أن المثقف يجب أن يعرف كل شـــيء عن اختصاصـــه، وبعض الأشـــياء عن الاختصاصـــات الأخرى، بحيث إنّه يعرف في كل مجال، وبذلك يُدعى مثقفاً قياســـاً إلى كم معلوماته.

إذن، الثقافـــة هنا بمعنى الكم، أي كـــم المعلومات، والمثقف هنا، هو مَنْ يمتلك أكبر قدر ممكن من المعارف والعلوم، حتى لو كان لا يميز بين الســـبب الحقيقي لاحتلال الفرنســـيين للجزائر، إن كان ســـببه أطماع فرنســـا في خيرات الجزائر، ونزعتها الاســـتعمارية البغيضة،

أو بسبب قيام الداي حسين بلطم سفير فرنسا لدى الجزائر (بكشّاشة الذباب) كما هو شائع، هذا مثال أول على هؤلاء الناس.

لذلك نرى، وفي كثيرٍ من الجلسات العامة، وفي بعض ما يُسمى بالمقاهي الثقافية والصالونات الأدبية (للأسف) من يتبنّى وجهة النظر هذه، وأنا - هنا - ومن باب الأمانة، أجد نفسي مُضطراً للاعتراف بأنني كنت من أتباع طريقة التفكير هذه، لكن في مطلع حياتي، أي في العشرينيات من عمري، وهذا ما تغيَّر لاحقاً بكل تأكيد.

لذلك، وأمام هذه الرؤية القاصرة في طريقة فهم الثقافة، التي، حتى إن تبنّينا وجهة النظر العربية الإسلامية القديمة إلى المثقّف بوصفه حاذقاً، أي أكثر ذكاءً وفهماً، وكذلك رؤية عصور النهضة في أوروبا وعصر الأنوار، على أن الثقافة مرتبطة بأفكار التقدم والتطور والتربية والعقل وتطوير القدرات العقلية... إلخ، التي تبتعد بكل معانيها عن الكم في رؤية الثقافة، بل تتجه نحو الكيف، فإن هذه الرؤية لا تتوافق مع الرؤية الحديثة المعاصرة والقاصرة، التي تتبنى أفكار الكثرة (الكم) على حساب الكيفية، لذلك نرى في هذه الأيام رَوَاج البرامج، التي تدّعي أنها ثقافية، وتقدم كثيراً من الجوائز المُغرية، مما يجعل كثيراً من الناس يتّجهون نحو مزيدٍ من البحث عن المعلومات، التي ليس لها **قيمة معرفية مفيدة**، بمعنى أنها لا تجعل من صاحبها على القدر الجيد من الفهم والذكاء والكشف للحقائق، وقراءة ما بين السطور، وهذا بكل تأكيد ما نحتاج إليه في عصرنا الحالي.

وهنا، وكي لا يتسرّع بعضهم في الحكم على ما أقدمه من رؤية للثقافة، أقول: إنَّ المعرفة، بمعنى الكم الكبير من المعلومات، بغض النظر عن قيمتها، ليست هي المشكلة، ما دامت لا تؤثر في الكيف في التفكير، ولا تحلُّ محلَّهُ، أي لا مشكلة في أن تمتلك القدر الكبير من المعلومات، إضافة إلى رؤياك الجيدة لِما يجري حولك من قضايا. لكن المشكلة تبدأ حينما تعتقد أن الثقافة هي الكم الكبير من المعلومات فحسب، بعيداً عن الكيف والفهم، فهنا يكمن الخطر.

ولمزيد من تأكيد فهم الفكرة، أسوق الأمثلة الآتية:

- ما فائدة أن أعرف مَنْ هو هدّاف كأس العالم عام ١٩٥٨م؟
- ما الفائدة من معرفة اسم أطول رجل في العالم، وأين يعيش، وكم طوله، ومتى مات؟
- ما فائدة أن أعرف اسم عشيقة مايكل جاكسون، أو طول مايكل جوردان بالضبط؟

- ما فائدة أن أعرف مَنْ هي عارضة الأزياء الأولى، أو اسم ملكة جمال العالم عام ٢٠٠٨م... إلخ.

- ما فائدة معرفة معلومات على شاكلة مَنْ هو أو هي: أطول، أقصر، أكبر، أعمق... إلخ، ما لم يكن لها فوائد معرفية إيجابية.

وهنا أطرح السؤال الآتي: إذا اشترك في برنامج ثقافيّ مفكرون ومثقفون معروف عمق ثقافتهم ومعرفتهم، على سبيل المثال: محمد عابد الجابري، ومحمد أركون، ومحمد قجة، وجورج طرابيشي، وسهيل زكار، وحسن م يوسف، ونصر حامد أبو زيد ... إلخ. فهل سيفوزون بمسابقة ثقافية؟ أو يعدُّون غير مثقفين؟! وهل يعرف هؤلاء العظماء الإجابة عن هذه الأسئلة؟ أعتقد جازماً: لا.

إذن، الثقافة ليست كماً من المعلومات، فماذا تكون إذن؟

للإجابة عن هذا السؤال الكبير، أدخل إلى فكرة الكيف في الثقافة، ولكن قبل الدخول إلى هذه الفكرة، يجب تعريف مَنْ هو المثقف، وما الثقافة؟

وهنا -أيضاً - لن أخوض كثيراً في تعريف الثقافة، لِما لهذا المفهوم من تعاريف كثيرة، تنطلق من خلفيات كثيرة، فكرية، وسياسية، واقتصادية، ودينية، واجتماعية، وشخصية، ونفسية، وسلوكية، لكنني أقول باختصار شديد، ومُكثَّف: **إن الثقافة، هي محاولة معرفة كل الثقافات والمعارف المفيدة، وما هي ظروف نشوء كل هذه الثقافات، وعوامل نشوئها، وأبعادها، الظاهرة منها والخفية، وأهدافها، ومعرفة النتائج التي نتجت عنها، سواء، سلبية كانت، أم إيجابية، في كل زمانٍ مكان، وذلك وفق إمكانات فكرية تعتمد البصيرة والتحليل والرؤية.**

وأنا - هنا - حينما أقول (محاولة) أعني الحصول على أكبر قدر ممكن من هذه المعرفة المفيدة، (لاحظوا التركيز على كلمة المفيدة «الكيف») لأنني- جازماً - أقول: إنه ليس بالإمكان الإحاطة بكل الثقافات التي أنتجها الإنسان في الماضي والحاضر، وإنما الحصول على أكبر قدر ممكن من هذه المعارف المفيدة، وهي التي ستحدد قيمتي المعرفية والثقافية، وإمكاناتي التحليلية والتركيبية في تقييم كل ثقافة ومعرفة على حدة، وستحدد موقفي - وقيمة هذا الموقف - منها.

إذن، نستطيع القول ووفق التعريف السابق: إن المثقف من امتلك كل خصائص هذا التعريف، فهو العارف العالم المُحلِّلُ المُركِّبُ البصيرُ، القادر على الاستقراء والاستنتاج والاستنباط

والرؤيــة، مــن خــلال قــدرات عقلية ناضجــة، تعتمد علــى مقومات فكريــة راسخة، وكــمٍّ كبيرٍ من المعلومات المفيدة، التي يستطيع تسخيرها في تحديد موقفه من أي قضية كانت.

الكيف في الثقافة

انطلاقــاً من كل ما ســبق، أدخل إلى معنى الكيف في الثقافة، الــذي أعتقد، بعد هذين التعريفين للثقافة والمثقف، قد توضــحت بعض معالمــه، أي معالم الكيف، بأنه هو الثقافة المفيدة، أي المعرفة المفيدة، وكيفية استخدامها بشكل يخدم الإنسان في أي مجال كان، وفق تفكير منطقي علمي، يرى ظاهر الأشياء وبواطنها، قادرٌ على الاعتماد على المعلومة المفيدة في تحديد ماهية هذه الأشياء وأبعادها، وكيفية التعامل بوساطتها مع كلِّ القضايا، أيّاً كانت، فكرية، سياســية، اقتصادية، اجتماعية... إلخ وتحديد موقفه منها، هذا الموقف المبني على معلومات مفيدة، وتحليل وتركيب، ورؤية قادرة على معرفة كنه الأشياء.

ولكــي أخرج من التنظير الكلامي إلى الواقع العملي، أســوق بعضــ الأمثلة على الكيف في الثقافة.

– ليس المهم أن أعرف مَنْ هو أطول رجل في العالم، المهم أن أعرف لماذا استخدمت أمريكا القنبلة الذرية ضد اليابان، وهي لم تكن بحاجة إليها عسكرياً، ولم تستخدمها ضد ألمانيا؟

– ليســ المهم أن أعرف أصــغر نهر في العالم، المهم أن أعرف تاريخ الصــراعات على الموارد المائية في العالم وما علاقته ببلادنا؟

– جيــد أن أعرف الأســاطير التي تتحدّث عن أســباب الحروب (دينيــة، أو عاطفية، أو بطولية... إلخ)، لكن **المفيد** أن أعرف، أســباب الحروب هي دائماً اقتصادية، ترتدي أشكالاً مختلفة، وما أبعاد هذه الأسباب؟

– ليســ المهــم أن أحفــظ المعلومات التاريخيــة، المهم أن أعرف كيفيــة توظيف هذه المعلومات في القضايا المعاصرة.

– ليس المهم كم كتاباً قرأت، المهم ما نوعية الكتب التي قرأتها، وهل أعطتني عُمقاً في التفكير يجعلني أدرك ماهية الأشــياء؟ وكم فكرة فهمت؟ وما هي الفائدة التي انعكســت على سلوكي وتفكيري بما يخدم الإنسان بعد هذه القراءة؟

– ليســ المهم كم معلومــة تحتفظ في ذاكرتك، لكن المهم، مدى انعكاس هذه المعلومات على جعلك مُتحضراً وإنساناً.

- ليس المهم أن تعرف المعلومات وتختزنها، المهم أن تعرف كيف تجعل هذه المعلومات تتفاعل مع بعضها لتنتج فكراً وسلوكاً وحضارة.

هذا غيض من فيض في التفريق بين الكم والكيف في الثقافة، الثقافة الحقيقة ثقافةُ تَقبُّل الآخر، ثقافة محبة الإنسان لأخيه الإنسان، الثقافة التي تُفيد، وليس الثقافة التي نستخدمها لاستعراض (عضلاتنا) أمام الآخرين، وعرض حجم معلوماتنا، وإننا قادرون على الإجابة عن كل الأسئلة التي توّجه إلينا، حتى لو كانت معلوماتها تافهة، والفوز بالمسابقات الثقافية، التي تعتمد الكم وليس الكيف في الثقافة.

❁ ❁ ❁

قد ينتقدني كثيرون حول هذه الرؤية، وقد يراني بعضهم قد أدخلت الثقافة في عالم الفلسفة الكلامية، من باب (التشاطر) في الكلام، لكنني أعود وأقول: إننا - وفي هذا العصر المُتسارع بأحداثه وعلومه ومكتشفاته ومتغيراته (السياسية، والاقتصادية، والعلمية... إلخ)، وأساليبه في التعاطي والتعامل مع الآخر - بأمس الحاجة إلى الثقافة الحقيقة المفيدة، التي تعتمد الكيف، وليس الكم، مُبتعدين عن مظاهر الترف المعرفي الاستعراضي أمام الآخرين، والاتجاه نحو الثقافة المفيدة، والمعلومات المفيدة، التي تجعلنا قادرين على مواكبة العصر، وكشف أبعاده وخفاياه، لكي نكون قادرين على اللحاق بمتصدّري الحضارة العالمية، ونصبح منتجين لها كما كُنّا دائماً.

المصادر

(١)- محمد خير أبو حرب، المعجم المدرسي، الجمهورية العربية السورية، وزارة التربية، ط ١، ١٩٨٥م، ص ١٦٨.

(٢)- حسن سعيد الكرمي، المنار قاموس إنكليزي - عربي، مكتبة لبنان.

الإشـــــاعـــة

تصدّى لها سقراط قبل خمسة وعشرين قرناً

جميل حسين الأحمد

هنـاك قصة شهيرة عن (المصفاة الثلاثية) للأخبار التي كان يعتمدها سقراط. ومفادها أنه في أحد الأيام صادف الفيلسوف اليوناني سقراط أحدَ معارفه مهرولاً نحوه قائلاً بتلهُّفٍ: سقراط هل تعلم ماذا سمعت عن أحد طلابك؟ أجابه سقراط: انتظر لحظة، قبل أن تخبرني أود منـك أن تجتـاز امتحاناً صغيراً يُدعَى امتحان المصفـاة الثلاثية، والمصفاة الأولى هي الصـدق، هـل أنت متأكد أن ما ستخبرني به صحيـح؟ رد الرجل: لا، في الواقع سمعت الخبر، وقـال سقـراط: حسناً، لنجرب المصفاة الثانية، الطيبة. هل ما ستخبرني به عن طالبي شيء طيـب؟ لا، علـى العكس قال الرجل، فتابـع سقراط ما زال بإمكانـك أن تنجح في الامتحان، فهنـاك مصفـاة ثالثة، الفائدة. هل ما ستخبرني به عن طالبي يفيدني؟ في الواقع لا، فختم الفيلسـوف الحديـث بقولـه إذا كنت ستخبرني شيئـاً ليس صحيحاً ولا طيبـاً ولا فائدة منه، فلماذا تخبرني به من البداية؟!

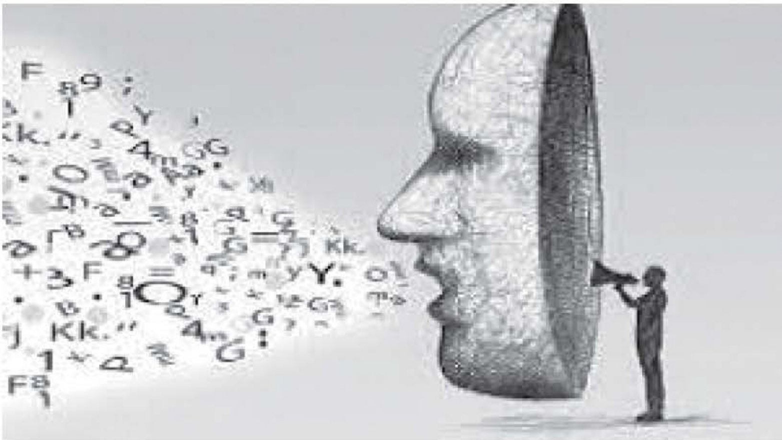
الإشاعة سلاح قديم قِدَم الحياة الإنسانية. وإنَّ أهم ما في هذا السلاح هو خطورة الأفراد الذين يســتخدمون الشائعات، إذ أخذت الشائعات طريقها إلى عقولهم فانساقت إليها بحيث أصــبحوا أدوات يردِّدونهــا دون أن يدركوا الهدف من ورائها. وهــي عبارة عن رواية تتناقلها الأفواه دون أن تركّز على مصـــدر موثوق يؤكد صـــحتها، يســتخدم الأسلوب اللفظي في أثناء انتشــارها. وتعد الإشاعة واحدة من أسلحة الحرب النفسية الخطرة التي تستخدم في أوقات

السلم والحرب على حدٍّ سواء. كما أنها تستخدمُ أسلوب التخفّي والتنكّر، وهي سلوك عدواني بكل المقاييس وتعبير عن بعض العقد النفسية والاضطرابات النفسية والأمراض الاجتماعية المترسبة في العقل الباطن، وسريعاً ما تتحوّل إلى ردات فعل انتقامية. تنشأ الإشاعة وفق غايات ومخططات شخصية، قد تصدر خبراً من شخص إلى آخر، أو مجموعة أشخاص، أو بر يُنشَر في صحيفة، أو إذاعة، أو على شاشات التلفاز والفضائيات، أو من خلال رسالة بريدية أو رسالة في أجهزة الإنترنت، والهواتف النقالة، أو من خلال شريط مسجّل وغالباً ما تنشأ إثر موقف أو وسط اجتماعي، ويشتد ظهورها في الأزمات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والكوارث الطبيعية والحروب، حينما يكون الناس في حالة من الترقّب أو الخوف من سماع شيء أو حدوث شيء معين وإذا ما ظهرت الشائعة فسرعان ما تنتقل بين الأفراد.

تتحرّك الشائعات، وتسلك طريقاً غير معروفة وغير واضحة، فبعض الشائعات تكبر وبعضها تصغر وذلك بحسب نوعية الموضوع وأهميته وناقلها. إنَّ عملية انتقال الشائعات تتعرض في أثناء حركتها إلى عملية تحوير من مجال إلى آخر، وإنَّ هذا التحوير ما يسمى بالتطعيم، يستفيدُ منه مروّجو الشائعات، لأن عملية التحوير سوف تصبغ الشائعة بلهجة المنطق الذي نبت فيها، ويمكن القول إن المجتمعات ذات الثقافة المحدودة أو ما يسمى بالبيئات المغلقة نسبياً قد يتطوّع فيها الأفراد لنقل الشائعات بمجرد ظهورها عن قصد أو عن غير قصد، وإنّ الفراغ الذي يعيشه الفرد هو الذي يساعد على انتشار الشائعات، وهنالك علاقة بين الفرد والإشاعة، من حيث موقفه منها وطريقة تعامله معها.

إذا كان الفرد يعيش في مجتمع عقلاني متطوّر فذلك يمنحه القدرة على فرز الحقيقة من الكذب، وقد لا تكون لدى الفرد القدرات لتمييز الصدق من الكذب، فيتقبَّل الإشاعة ويصدقها لكنه لا ينقلها، أو الفرد الذي يتلقّى الإشاعة ثم يتطوّع بنقلها إلى أكبر عدد ممكن من الناس.

وأما الأهداف والدوافع التي تكمن وراء الإشاعة فحتماً تكون غير موضوعية، ولهدف غير إنساني وخارج عن التقاليد والأعراف والقوانين والمثل الإنسانية جمعاء، وهذه هي الإشاعة المغرضة التي تتركز في عدم تقصّي الحقائق والتدقيق في مصادر الأخبار، إذ تهدف الشائعات إلى محاولة إضعاف الروح المعنوية للفرد، وتفتيتها من خلال استخدام الحملات النفسية والتشكيك وبث الشقاق والعداء والرعب في النفوس، وغالباً ما تُبَثّ في أوساط هشّة،



وتختلف باختلاف نفسيّات مروّجيها، إذ تخرج من نفوس حاقدة بغيضة، وقد تكون لمجرد التسلية والعبث، وقد تصدر لإثارة الفتن والمشكلات، فتجد صداها في النفوس الضعيفة التي تجد متعتها بالأحاديث الكاذبة المغرضة. ونشوء الفرد في بيئة تَعوَّد أهلها نشر الخبر دون التأكيد من صحته له أثر بالغ في تفشي ظاهرة الإشاعة، والفرد الذي ليس لديه القدرة على مواجهة شخص معين، يقومُ بنشر الشائعات عنه لتفريغ شحناته النفسية السلبية.

إنَّ المجتمع الذي تنتشر فيه الإشاعة معرّض ليكون حاضنة لانتشار تدني المعنويات، ويرى علماء النفس أن الإشاعة هي تعبير عن المشاعر المكبوتة في النفس البشرية، كأحلام اليقظة، فترديدها ينفِّس هذه المشاعر المكبوتة، ويخفف من دوافعها كما أن هنالك ضغطاً فكرياً يحتاج إلى تأويل المواقف الغامضة، ولكن حسب المتطلبات والأمنيات، ولذلك فإن انتقال الإشاعة من شخص إلى آخر يعرّضها للتحوير والتبديل، كلٌّ بما يتفق مع ميوله، ولاسيما أن الإشاعة مغرضة باطلة كفيلة بإغراق مجتمع بأكمله، فكيف ونحن نعيش تقدّماً تكنولوجياً سريعاً؟!

يمكن للشائعات ذات الخلفية السياسية والوطنية أن تعمر طويلاً لتتحول إلى حكاية شعبية، فمن الهند التي عاشت صراعاً دموياً مع بريطانيا من أجل الاستقلال انطلقت قبل قرن من الزمن إشاعة تقول: إن أحد المهراجات اشترى ست سيارات من ماركة «رولس رويس»، وشغّلها في كنس الشوارع، رداً على المعاملة غير اللائقة التي واجهها في زيارته لمعرض الشركة في بريطانيا، مما اضطر الشركة إلى الاعتذار وإهدائه عدداً من السيارات كي تنقذ

سمعة سياراتها الفاخرة، وتمكّن المدققون بسرعة من تفنيد صحة هذه الإشاعة، فوجدوا أن لا أساس لها من الصحة، ولكنها ظلت حية حتى يومنا هذا رمزاً لقدرة المواطن الهندي على التفوّق على مستعمره القديم، وبعدما نُسب هذا الفعل الوطني في عشرينيات القرن الماضي لمهراجا ألوار، ظهرت نسـخة من الإشـاعة نفسها قبل سـنوات قليلة تنسب الفعل لمهراجا باتيالا في عالم السياسة.

وخلال الحروب ومُدَد الاضـطراب تكثر الشـائعات التي يمكـن أن تؤدي وظيفة تاريخية تعجز عنها الحقائق، فقد كان جنكيزخان في القرن الرابع عشـر الميلادي يرسل الجواسيس إلى خلف خطوط العدو لبث إشـاعات بأن أعداد جيوشـه كبيرة كالجراد لا يمكن إحصاؤها، وفي الواقع، كانت جيوشه فعلياً أقل بكثير من جيوش أعدائه.

عملَ اثنان من أشـهر علماء الاجتماع تجربةً لمعرفة الآلية التي تنتشـر بها الإشـاعة من فـرد إلى مجموعة من الناس تربطهم اهتمامات مشـتركة، ثم من هذه المجموعة إلى أفراد ومجموعـات متباينـة الاهتمامات. هذه التجربة كانـت عبارة عن تأليف إشـاعة وبثها بين طلاب إحدى المدارس وذلك قبل امتحان نهاية العام بقليل، والإشاعة تقول: إن امتحان مادة الرياضـيات قد سُـرِقَ. لاحظ العالمان أن الإشاعة قد انتشرت انتشـاراً رهيباً بين الطلاب وفـي وقت وجيز، بل تسـربت خارج المدرسـة حتى وصـلت إلى أولياء الأمـور، ومن أولياء الأمور إلى زملائهم في العمل ثم إلى سـكان المدينة. الأدهى من ذلك أن الإشاعة قد تغيّرت صيغتها الأصـلية، وذلك لأن الطلاب ربطوا بين فصل بعض الطالبات من المدرسة والخبر. موضوع الإشاعة هو سـرقة الامتحان، ونتيجة ذلك أُلصِقَت تهمة سرقة الامتحان بالطالبات المفصـولات، وبعدما كانت الإشاعة تقول إن امتحان الرياضيات قد سُرِقَ، أصبحت صيغتها «فُصِلَت بعض الطالبات لسرقتهن امتحان الرياضيات».

والشـائعة من المنطلق السيكولوجي عبارة عن أقوال أو أخبار أو أحاديث يخلقها بعضهم لأغراض خبيثة ويتناقلها الناس بحسن النية، دون التثبت من صحتها والتأكد من صدقها، فهي تنتقل عن طريق الدردشة أو الثرثرة غير المقصودة على صورة قصص أو روايات ليس لها أي أساس من الصحة، ولكنها قابلة للتصديق، مسببة حالة من التوتر والقلق.

يشـير العالم ليون فسـتنجر في نظرية التنافر المعرفي في قوله: إن استقبال الأفراد أو الجماعة لمعلومات غامضـة أو غير كافية أو غير مناسبة أو متناقضة تخلق لديهم حالة من

مظاهر ســوء الإدراك والفهم لمجريات الأحداث، مسببة حالة من الارتباك والفوضى، بحيث تبدأ الشــائعة على شــكل خبر ذي أهمية خاصــة لدى جماعة من الناس في ظل ظروف من الغموضــ والالتباســ، وفي حالة من التوجس والخوف من حدوث شــيء ما بشــرط أن تعبّر الإشــاعة عن القلق الحبيس وأن تكون منفذاً للتفريغ، يعتمد جزئياً على نظرية الجيشــتالت في علم النفس التي تؤكد أن الإدراك الحســي للأشــياء ينحو دائماً نحو البســاطة والانتظام والإحســاس بالاكتمال، وأن الشائعات تنبثق لتشرح المواقف المميزة التي تهمنا ولتريحنا من توتر الحيرة

مراحل ظهور الإشاعة

تجتاز الإشاعة قبل ظهورها وانتشارها وسريانها بين الناس ثلاث مراحل، هي:

١- مرحلة الإدراك الانتقائي: إدراك الحدث أو الخبر من جانب شخص أو عدة أشخاص، ويرجع اهتمام هؤلاء بالحدث أو الخبر لمغزاه الاجتماعي في نفوسهم.

٢- مرحلة التنقيح والإضــافة، وذلك حتى تتلاءم العناصــر المكونة للإشاعة مع بعضها بعضاً ومع ثقافة المجتمع من جهة ثانية.

٣- مرحلة الاســتيعاب النهائي والانطلاق والانتشــار بين الجماهير، وذلك بعد أن تكون مستساغة سهلة الاستيعاب، متوافقة مع المعتقدات والأفكار والقيم السائدة في المجتمع.

ويخضــع انتشــار الإشاعة لشــرطين أساســيين هما: الأهمية والغموض، ويرتبط هذان الشرطان ارتباطاً كمياً بدرجة انتشار الإشاعة، إذ إن شدة سريان الإشاعة هي محصلة أهمية الموضــوع بالنســبة إلى الأفراد المعنيين ودرجة الغموض المتعلقة بالخبر أو الحدث، فشدة سريان الإشاعة لا يكون حاصل جمع (الأهمية+ الغموض)، وإنما هو حاصل ضرب (الأهمية × الغموض). بمعنى أنه إذا كانت أهمية الخبر صفراً أو إذا كان الغموض صفراً فلن تكون هناك إشــاعة، وإذا كانت طبيعة الإشــاعة تتركز في الغموض والأهمية، فيمكن أن نقول: إن فرصة انتشار الإشاعة تزيد كلما ازدادت درجة الانسجام والتناسق بين شكل الإشاعة وصياغتها .كما تزداد ســرعة انتقالها كلما كان الوســط الاجتماعي مستعداً لتقبلها، وكلما كان محتوى الجد الذي تحتويه الإشاعة مختصراً.

وأخيراً، يزداد انتشــار الإشــاعة، إذا عبَّرت عن رمز اجتماعي أو نفســي برغبة أو برهبة أعضاء الجماعة.

أنواع الإشاعة

تنقسم الإشاعات إلى ثلاثة أنواع رئيسة هي:

١- إشاعة الإسقاط: أي التي تستطيع بها الأنا (الذات) حماية نفسها عن طريق إسقاط رغباتها الشاذة أو المكبوتة على عناصر البيئة الخارجية.

٢- إشاعة التسويغ: يعدّ التسويغ حيلة نفسية، يلجأ إليها الفرد حينما يعوزه الدليل العقلي والأسباب المنطقية، وهذه الحيلة قد تكون سبباً كافياً لإطلاق الإشاعة.

٣- إشاعة التوقع: تنتشر حينما تكون الجماهير مهيأة لتقبل أخبار معينة أو أحداث خاصة مهدت لها أحداث سابقة منها: إشاعات النصر أو الهدنة في زمن الحرب وغيرها.

كما تنقسم الإشاعات إلى أنواع أخرى مثل: الإشاعة البطيئة الزاحفة، والإشاعة السريعة الطائرة، والإشاعة الهجومية.

أساليب مواجهة الإشاعة

يرى الخبراء في الحرب النفسية والدعاية أن الإشاعات تمثل جزءاً من الحرب النفسية، وأن مقاومتها جزءٌ من مقاومة الحرب النفسية نفسها، وأن التصدي لظاهرة انتشار الإشاعات في المجتمع، مسؤولية جماعية، أي إنها تقع على كاهل كل فرد من أفراد المجتمع من خلال تجنب ترديد الإشاعة ونشرها بين الناس، وإبلاغ الجهات المسؤولة عنها فور سماعها، وذلك بهدف القضاء عليها في مهدها، وتقف مباشرة عند ذلك الشخص الذي أبلغ عنها، ليأتيه التوضيح الصحيح من المسؤولين الذين أبلغهم بها. وتجدر الإشارة في هذا الصدد، إلى أنَّ القرآن الكريم قد رسم طريقاً واضحاً لهم في مقاومة إشاعة الإفك، وهو طريق يمكن للمسلمين أن يسلكوه في كل زمان ومكان، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُم مَّا لَيْسَ لَكُم بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّناً وَهُوَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمٌ**﴾، ﴿**يَعِظُكُمُ اللَّهُ أَن تَعُودُوا لِمِثْلِهِ أَبَداً إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ**﴾ (سورة النور: الآيتان ١٥، ١٧).

ولمّا كانت الإشاعة من أخطر ما يتهدد الأمة ووحدتها وقواها المعنوية والنفسية، كانت مواجهتها ترتكز على العلم والخبرة، بشكل فعّال، لقطع جذورها من نفوس الناس، واقتلاع أثرها، لتبدو وكأنها لم تكن. وكانت هذه المقاومة على أقصى درجات الأهمية، ومن صور اهتمام الدول بمواجهة هذه الظاهرة الخطيرة، أنها خصّصت لها أكفأ رجالها وأجهزتها

الإعلامية والاستخبارية والمنظمات الشعبية والسياسية بهدف كبح جماحها وفرملة تقدمها وتغلغلها في الأمة ومكافحتها.

❁ ❁ ❁

خلاصة القول: إن هناك ضرورة ملحة للتصدي للإشاعات التي هدفها الأول ضربُ أسس المجتمع، من خلال تفحّص الإشاعات ودراستها، ووضع خطة مضادة لمقاومتها. والإشاعة تعتمد في الوقت الحاضر على العلوم والنظريات، فالإشاعة ليست بسيطة كما كانت في الماضي، وإنما أصبح يشترك في وضعها وتخطيطها خبراء وعلماء في علم النفس والاجتماع والاتصال والطب، ذلك أن الإشاعة المحبوكة جيداً تؤتي نتائجها حتماً وتحقق أغراضها في إحداث البلبلة في الرأي العام، وتدمير المجتمع من الداخل حتى لا يستطيع المقاومة، ومن ثم يفقد صوابه ويسلم بما هو قائم.

المراجع

(١)- فتحي عكاشة وشفيق زكي، علم النفس الاجتماعي، الإسكندرية: المكتب الجامعي الحديث، ١٩٩٧م.

(٢)- صلاح نصر، الحرب النفسية، معركة الكلمة والمعتقد، الجزء الأول، دار القاهرة للطباعة، ١٩٦٧م.

(٣)- سيكولوجية الإشاعة، جوردون أولبورت، ليو بوستمان، ترجمة: صلاح مخيمر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤م.

(٤)- عويضة، محمد، علم النفس الإشاعة، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٦م.

أميمة الخش

هشام عدرة



قبل نحو سبعة عشر عاماً اتصلت معي الكاتبة الروائية «أميمة الخش» لتدعوني لزيارة مكتبتها التي أطلقت عليها اسم (إنانا) في وسط دمشق بشارع متفرع من سوق الصالحية الشهير، لموضوع مهم وهو أنها قررت إعارة الكتب للرواد مجاناً ومن يرغب في الشراء يمكنه ذلك بعد قراءة الكتاب، وكانت مبادرتها سبّاقة في سوق الكتاب بدمشق... ومع بداية الأحداث والحرب، أغلقت «الخش» المكتبة وأجّرت المحل لأحد الحرفيين اليدويين، اتصلت بها لأطمئن عليها لم يجاوب هاتفها، قبل عام ونيّف مررت أمام المكتبة فكان المحل مغلقاً، وقد وضعت عليه إعلاناً (المحل للبيع). سألت صاحب المحل المجاور عن السبب في البيع فأجابني: صاحبته هاجرت إلى أمريكا؟!... ولكن يبدو أنها كانت في منزلها تصارع المرض ليأتي الخبر في الأوساط الأدبية والثقافية السورية أن الأديبة الروائية «أميمة الخش» توفيت... ونعاها كثيرٌ من أصدقائها في الصحف، وعلى صفحات التواصل الاجتماعي، كما نظّمَ اتحاد الكتاب العرب وبمناسبة ذكرى تأسيسه الخمسين ندوةً في دمشق عن أعمال «الخش» الإبداعية الروائية بمشاركة كثير من النقاد والكتّاب ومتابعي أدبها وأعمالها الروائية.



لقاءاتـــي مع الكاتبة «الخش» كانت قد بدأت منذ منتصـــف تســـعينيات القرن الماضــي في مكتبها الذي يعلــو بهوَ مكتبتها المذكـــورة. حدثتنـــي عن أعمالهـــا الروائية والقصصـــية وعن مشروعاتها المســـتقبلية، وعن بداياتها وعشقها للسرد الروائي كطريـــق قررت المضـــي به في رحلتها الأدبيـــة الإبداعية، التي اســـتمرت نحو ثلاثين عاماً، وقدّمت للمكتبـــة العربية كثيراً من الأعمـــال الروائيـــة ومنها: «دعوة إلى الرقصـــ، وزهرة اللوتس، وخط الأفق، والتوق، وانعتاق، والرشيم (مجموعة قصصية)».



و«أميمة الخش» المولودة في مدينة مصـــياف السورية عام (١٩٤٨م) تنتمي إلى أســـرة أدبية ســـورية معروفة، درست الأدب العربـــي بجامعة دمشـــق، وتفرّغـــت للكتابة الأدبية، وانتســـبت لاتحاد الكتاب العرب، وكانت عضواً في جمعية القصة والرواية بالاتحاد.

ولـــو تابعنا أعمالها الروائية والقصصـــية لرأينا أن «الخش» قدّمت موضـــوعاتها من خـــلال ثلاثة محاور متكاملـــة ومتآزرة وهـــي: الأول: محـــور اجتماعي ترصـــد فيه الوضـــع المتردّي لمجتمعها على الأصـــعدة الاجتماعية والاقتصادية والمعيشية، وكيفية انعكاس هذا التردي على نفســـية الأفراد قهراً واختلالاً في التوازن، والثاني: محور نفسي تحاول فيه تشخيص الأمور التي تعوق الإنسان في المجتمع عن تحقيق إنســـانيته، والبحث في إمكانية وعيه لهذه الأمور وفي تجاوزها إلى فضـــاء نفسي جديد ســـواء فيما يتعلق بعلاقة الفرد بالأســـرة أم علاقته بالمجتمع أم علاقة المرأة بالرجل أم الرجل بالمرأة وكلّ الإشكاليات التربوية والأخلاقية المترتبة عن ذلك. أما المحور الثالث: فهو محور روحي حاولت الخش من خلاله إظهار الآفاق الممكنة لتفتّح النفس البشـــرية نحو الحرية والمعرفة والوعي.

فـــي (انعتاق) قدّمت «أميمة الخش» حـــوارات داخلية (مونولوجات) تعبّر من خلالها عن تطور الوعي الذاتي لدى شخصـــيات عملها، وكيفية توظيف هذا الوعي لتحقيق الانعتاق من

القيود الداخلية والاجتماعية التي يرسف بها المجتمع. أما في (زهرة اللوتس) فنتابع «الخش» منطلقة من بيئتها المحلية لتعالج همّاً إنســانياً يلامس هموم الإنسان في بيئات أخرى وذلك من خلال بطلة العمل، ونتابع التطور الداخلي لفتاة شــابة تبحث عن معنى لحياتها ووجودها ودورهــا في هذا العالم، والعقبات الداخلية والخارجية التي تعترض تكاملها النفســي. وفي (التوق) عملت الخش على رصــد تفتح الوعي عبر الماضــي والحاضر واستشرفت من خلال ذلك الإمكانات المســتقبلية لهذا التفتح في المجتمع العربي من خلال الشخوص والأحداث، إذ جسَّدت بطلة الرواية توق المجتمع والمرأة خاصّةً، والإنسان مطلقاً إلى كسر قيود الماضي، واســتيعاب دروسه، ووعي معطيات الحاضر والانطلاق منه إلى رؤيا جديدة للمستقبل تتحقق فيها إمكانات جديدة ومتجددة في العلاقة مع النفس ومع الآخر.

أما في كتابها القصصــي الأخير (الرشــيم) فقد طرحت «الخش» في قصص المجموعة الثلاث عشــرة موضــوعاتٍ متنوعة، ومنها قضــايا أخلاقية أعقد وأكثر إشكالية، مثل محنة الشــاعر في زمن المدن، والغربة الروحية التي يعاني منها الإنسان المعاصر في بلد متخلِّف عن ركب المدنية، والأزمة النفســية التي يعانيها الإنسان الأخلاقي في مجتمع فاسد أخلاقياً وروحياً، وصــراع المنال الأخلاقي مع ســطوة النفوذ المادي في أوساط الكتل المالية، ففي (الرشــيم) آخر أعمال «الخش» كتبت الأحداث على لســان شخصياتها وأبطال قصصها وهم جميعاً من الرجال إذ لا توجد هنا بطلات نســاء وتسوّغ «الخش» ذلك بأن قصص المجموعة تحكي تجارب لا تســتطيع النســاء حالياً خوضــها وكان لا بد من أن تتحدث عنها. في حين فــي عملها الروائي الأول (دعوة إلى الرقصــ) نرى «الخش» تتناول تطور مفهوم الالتزام بين الضرورة الاجتماعية السقيمة والهم الوطني والإنساني.

إن البطل وإشــكاليته في أعمــال «الخش» الروائية تنظر إليه من خلال الأســطورة، إنه الإنسان الذي يجسّد حلماً اجتماعياً، ويختزل في شخصه أشواق المجموع البشري وخبراته، ورمزية البطل تشــير إليه «الخش» من خلال الأحداث التي تمــرّ به، والعقبات التي تعترض ســبيله، وإلى الأحداث والعقبات التي يصــادفها الإنسان في ســيرورة تفتّحه الداخلي، فرداً وجماعة، ولذلك حاولت «الخش» أن تجعل أبطالها وبطلاتها يجسدون أحلامَ وأشواقَ المجتمع والإنســانية عامة، منها الشــوق إلى الحرية والعدالة، والحاجة إلى تربية أكثر إنسانية قائمة على المحبة والتفهم، والتوق إلى الحب الإنساني الصافي بما هو قيمة عليا.

في العلاقة بين السرد الروائي والقصصي ترى «الخش» أن الكاتب يجد في كتابة الرواية متنفّساً أوسع لعرض أفكاره وخبراته، ورصده للحياة في بعديها الفردي والاجتماعي، وفسحة أكبر لبث نظرته إلى العالم، وترى أن كتابة الرواية أصعب - بما لا يُقاس - من كتابة القصة القصيرة فهي تتطلب الدأب والأناة وعمق الاشتباك في العلاقات الإنسانية والإمكانات الكامنة في الإنسان، وتطوره الممكن، والأنماط النفسانية المختلفة، وهو شيء كثير، مما لا تتطلبه القصة القصيرة، لكنها ترى في كتابة القصة القصيرة متعة من خلال قدرتها على التقاط أيّ لمحة من فرصة وخبرة حياتية يمكن أن تُتاح للمرء، وإظهارها بشكل مكثف وعميق.

وترى «الخش» أن اختيارها للكتابة الروائية جاء من منطلق عقلاني ومنطقي، فالزخم الفكري والوجداني الذي تشعر به، ويعتمل بروحها ونفسها يصعب أن تتناوله شعراً، فهو في النهاية تعبير عن ومضات في الوعي أو عن حالات روحية أو نفسانية شديدة من الصعب التعبير عنها شعراً، ولذلك فالرواية لديها معنية بعقلنة الحالة الشعورية، وتحويلها من خلال دراسة علاقاتها مع الحياة عامةً، ومع الإنسان الآخر في تجربة تكون أحياناً شديدة التعقيد والاشتباك بحيث يصعب على أي فن آخر غير الرواية أن يتناوله بالدرس. كما ترى «الخش» هنا، أن الرواية هي الفن المدني بامتياز، وعلى الروائي هنا أن يختبر حياة المدينة باشتباك مظاهر الحياة فيها حتى يستطيع أن يكتب الرواية، فالمدينة هنا تتيح للمرء بناء فردية تعي ذاتها وخصوصيتها وتمايزها عن غيرها على نحو أشد بكثير نتيجة تعقيد العلاقات وتشابكها. في الشعر يكون الإنسان متماهياً -والشعر هو فن التماهي بامتياز- أما النثر والرواية خاصّةً فهي وعي الذات ووعي الآخر بامتياز، إذ يسمح المرء لنفسه بالتمايز عن الآخر وعن الطبيعة كيما يدرسهما دراسة تحليلية تنفصل فيها الذات عن الموضوع، وتستدرك «الخش» هنا في سردها عن الحالة الإبداعية الروائية، معترفة أن الروائي العظيم هو الذي يعي ذاته الفريدة للتمايز محتفظاً في الوقت نفسه بقدرته الدائمة على التماهي، بحيث يكون رصده للواقع الاجتماعي والطبيعي تنقلاً مستمراً بين الذات الغائبة في الآخر والذات الواعية للآخر، أي بين الحالة الشعرية والحالة النثرية. من هنا كثيراً ما نجد نثراً في بعض الروايات يرتقي إلى سوية الشعر ولاسيما في مواقف الوصف والاستغراق في كنه المشاعر والأفكار.

ومما لاشك فيه أنّ لكل كاتب طقوساً معينة يعيشها وهو يبدع نثراً أو شعراً، أما لحظة الكتابة لدى «الخش» فلا تخضع أبداً -كما تقر- لاعتبارات ذهنية أو إرادية محضة. إنها تأتي عندما يبلغ التناغم بين الفكر والنفس حدّاً يستطيع به الفكر أنّ يعبّر عن خلاصة ما توصل

إليه التفاعل الداخلي مع الذات ومع الواقع تعبيراً واضحاً وجليّاً ما أمكن، ومهمة الكاتب في هذه العملية المضنية أن يبقى متيقظاً، مترقباً اللحظة التي يبلغ فيها هذا التفاعل أَوجَهُ، ويعمل بشكل دؤوب على المناغمة بين فكره ووظائفه النفسية الأخرى (إحساس، شعور، حدس). فالكتابة من هذا القبيل أشبه ما تكون (بالحمل) ولحظة الكتابة هي الولادة التي يسبقها مخاض يكون من الصعوبة أو السهولة بحسب عمق الموضوع ومقدار نضجه في أعماق الكاتب، ولذلك فهي لا تشعر بالكتابة بقدر ما تشعر بأنها الشخص المهيأ أكثر من غيره للكتابة عن موضوع معين، فتغذّي نفسها بكل ما يتعلّق بهذا الموضوع أو يمسّه بما تطاله يدها قراءة أو سماعاً، ثم تدع نفسها تتفاعل فيها كل هذه المضامين حتى يحين (الوضع). وتشبّه «الخش» هنا الأفكار بلهب الشمعة الذي يجب أن يبقى غير معرّض لتيارات الهواء حتى يمكن الاستفادة منها.

والأدب -كما كانت تراه «الخش»- لم يخلُ يوماً كأي فن من المتطفلين عليه، ولكن تبقى الحياة تتسع للجميع، والزمن هو الكفيل بفرز الجيد من الرديء، ولكن المشكلة هنا -حسب «الخش»- تكمن في ألا تكون في المجتمع أرضية ثقافية قوية كفيلة بالقيام بعملية الفرز هذه على المدى المنظور، وهذا يعود إلى القطيعة بين المثقّف (الكاتب مثلاً) ومجتمعه، تتمثل في مسلك ونمط معيشة يتباهى بكل ما هو غير مألوف وحتى شاذ أحياناً. فالمثقف عموماً يعدّ نفسه مخلوقاً من طينة غير طينة البشر ويعدّ أنّ (ما هو مباح لجوبيتر ليس مباحاً للبشر الفانيين) كما يقول المثل الروماني القديم، من هنا قلّما نجد أديباً روائياً يشد في مسلكه عموم الناس على قراءته، الأمر الذي يمكن ألّا يغريهم بالقراءة على الإطلاق أو بقراءة (الحكايات) الفارغة من أي مضمون مما يسيء إلى الذوق العام أو يفقره.

أما مقومات الرواية الجيدة -حسب رأي الراحلة «الخش»- فهي ضرورة وجود الخيط المستور الذي ينظّم أحداث الرواية، أو النقطة التي تتلاقى فيها كلّ الخطوط التي تظهر متباعدة في بدء الرواية ثم تتقارب من طرف خفي لتلتقي في هذه النقطة، وهذه النقطة هي الفكرة الأساسية أو المقولة التي يريد الكاتب إيصال القارئ إليها، والتي يمكن أن تكون له بمنزلة الزاد الحياتي الحقيقي، تأتي من بعده الشخصيات التي تعكس دقة رسمها وتماسك وصف بنيتها النفسية تمكّن الكاتب من أدواته الفنية، ثم لا بد من وجود عنصر الإمتاع والترقب الذي يحث القارئ على المضيّ في قراءته، ويتجلّى ذلك من خلال خلق الأحداث التي تخدم الفكرة الأساسية في تساوق منطقي محكم. وكانت الراحلة الخش تؤمن بأن هناك

«شيئاً ما» يصعب عليها إدراك كنهه، وهو شيء يختبئ في ثنايا الفكرة والشخوص والأحداث والأسلوب جميعاً، ويضفي على الكل صفة الفن أو الإبداع، هذا الشيء هو بمنزلة الإكسير الذي قال بوجوده الكيميائيون القدماء، والذي يتمتع بخاصية تحويل المعدن الخام الخسيس إلى فضة ثم إلى ذهب، وأغلب الظن أن هذا الإكسير ليس إلهاماً من السماء بقدر ما هو اجتهاد الكاتب الشخصي في العمل على نفسه وسبر أغوارها ومعرفتها.

وفي النقد الأدبي ولاسيّما نقد الرواية والقصة رأي للراحلة «الخش» كانت تصرّ عليه متأسفة وهو أن النقد في بلادنا خاضع إجمالاً -مع وجود استثناءات لا تتجاوز أصابع اليدين- للعلاقات الشخصية والمحسوبيات والمزاجية، وهي ترى أنه حتى الآن لم يظهر ناقد سوري ذو قامة روحية وفكرية تصل إلى خصر ناقد عربي تراثي مثل الجرجاني؟!.. ولم تظهر بعد لدينا نظرية نقدية عربية متكاملة، تقوم على فهم عميق لجوهر التجربة الأدبية، التي هي مكابدة داخلية قبل كل شيء، يبلورها ذوق فني رفيع. ولكن تستدرك الراحلة «الخش» كلامها هنا منوّهة بالناقد الفلسطيني الراحل «يوسف سامي اليوسف» فهو وحده كما تعتقد «الخش» في الساحة الأدبية الذي حاول بناء هيكل نظري متماسك لنظرية أدبية متكاملة، ولذلك تنصح «الخش» كل شاعر واعد، وحتى كل من يكتب الشعر في بلادنا بقراءة كتبه مثل: «ما الشعر العظيم، والقيمة والمعيار، والخيال والحرية».

ومن منطلق أن الأديب والكاتب الروائي هو ابن بيئته ولاسيّما أنها قدّمت في رواياتها البيئة التي تنتمي إليها مجتمعياً وإنسانياً، وأن الكاتب ينتمي أيضاً لثقافة متجذرة عبر السنين، فإن الراحلة «الخش» كانت تؤمن بدور الرواية في تطوير الثقافة العربية وفي الخطاب العربي المعاصر، ولاسيّما أن الواقع العربي الحالي - كما كانت تراه الخش- وحتى الواقع في العالم بأسره شديد القسوة والصعوبة، محكوم بعلاقات إنسانية غير سويّة، إن كان على صعيد الدول أو على صعيد المجتمعات والأفراد، والتفتيش عن خلاص لا يكون قطعاً بالتفجّع والبكاء على الماضي ولا بالتيه في تشعّبات الحاضر والضياع المستشري في أوصاله، ولا بالتعلق بشعارات جوفاء، والخلاص -كما تراه الراحلة «الخش»- هو في تحقيق وعي يتخطى القيود الراهنة ويستشرف آفاقاً وإمكانات جديدة تتفتح فيها النفس الفردية والجماعية عن إمكاناتها، ففي أعماق النفس إمكانات خبيئة يصعب التكهن بفاعليتها وقدراتها اللانهائية من دون تحقيق هذا الوعي وأُسّه معرفة النفس ومعرفة الآخر. من هنا يمكن، بل يجب أن يسهم الأدب -والرواية بصفة خاصة- في توعية الإنسان بالإمكانات الكامنة فيه، والثقافة

الحقيقية هي الثقافة المؤسَّسة على معرفة حقيقية للذات، تراثاً وقيماً ومن ثم هي أشبه بشجرة جذورها ضاربة في أرض الماضي وأغصانها مترافعة إلى السماء، فالأدب يمكن، مع الفعاليات الثقافية الأخرى أن يكون بمنزلة القوة الدافعة للنسغ القادم من الجذور لتغذية الأغصان، ودور الكاتب من هذا القبيل دور مزدوج: فهو -شريطة أن يكون قد عرف نفسه وطوّع سلوكه لهذه المعرفة- يستطيع أن يستشرف إمكانات نمو الأغصان الحالية بالاتجاه الأصح من جهة، ويعمل من جهة أخرى على تقليم هذه الأغصان بحيث لا يُستهلك النسغ القادم من الجذور لتنمية ثمار ليست غذاء حقيقياً، إنه الذي يمنح مجتمعه القدرة على التجدد والأمل وعدم الاستكانة لواقع مفروض قسراً بحكم ظروف عالمية وإقليمية، ويحث الناس على تحقيق الوعي المذكور.

دور الكاتب الروائي، إذن، في الخطاب الثقافي المعاصر -كما تقرر الراحلة «الخش»- أخطر من دور رجل الاقتصاد مثلاً، الذي يتكيف مع الظرف الاقتصادي ولا يسعى في أغلب الأحيان إلى تكييفه وفق القيم، في حين الكاتب الروائي يستطيع، بل إن واجبه يحتّم عليه أن يكون حاملاً للقيم في زمن القحط الروحي والثقافي الذي نحيا فيه؟!..

ولأنها اختارت الرواية نهجاً أدبياً وطريقاً للإبداع وإيصال أفكارها للقارئ أينما كان، فإن الراحلة «الخش» لم تكن تخشى على مستقبل الإبداع الروائي في ظل ثورة المعلوماتية الحالية، وتداخل مجالات الحياة بعضها ببعض ليلغي أحياناً الحدود بين العام والخاص، فظلت «الخش» متفائلة بمستقبل أفضل للأدب وللرواية بشكل خاص، فقد يبدو لبعضهم -كما كانت تعلّق «الخش»- أن التطور الهائل في وسائل الاتصال يشكّل تهديداً ليس للرواية فحسب بل للكتاب عامة، في عالم تتسارع أحداثه وتتعقد العلاقات المادية فيه، وتحتدم المصالح الاقتصادية، قد يكون من الصعب على المثقف أن يكرّس للقراءة الفكرية والأدبية من وقته ما كان يكرّسه قبل ثلاثين عاماً.

اتسع مجال المعلوماتية واستباح مجالات الحياة كلّها بحيث بات لزاماً على المرء أن يعمّق معرفته بهذا المجال إذا ما شاء أن يستقر في مهنة أو مجال عمل معين، وهذا يقضي بالضرورة أن تنحصر قراءته في هذا المجال وحده تقريباً. هناك أيضاً وسائل الإذاعة المرئية بما تقدمه من أعمال أدبية كلاسيكية أو حديثة مما يمكن أن يستهلك جانباً من وقت الإنسان الذي كان يخصصه للقراءة. من جهة أخرى هناك تقنيات جديدة مرتبطة بالكمبيوتر تعرف

بما يُسمى الواقع الافتراضي، الذي يمكن أن يخلق للمرء العوالم التي يتخيل، فإذا جمح بنا الخيال أمكننا أن نتصور في المستقبل رواية تقدّم فيها للقارئ المقدمات والشخصيات (التي يمكن أن يكون هو واحداً منها) فيستطيع هو، من خلال إعمال مخيلته المربوطة بكمبيوتر عن طريق الدماغ، أن يختلق لهذه الرواية الأحداث والمسارات التي يريد، بل يشارك فيها أيضاً فيكون هو بطل الرواية. وتعتقد الراحلة الخش أن المخيلة الإنسانية بحاجة دائمة إلى تغذية، والفكر بحاجة إلى طاقة، والعاطفة بحاجة إلى نسغ، ويجب ألا تُترك لمبرمجي الكمبيوتر يتلاعبون ويملون على «القارئ» قيمهم وأفكارهم الجاهزة التي يرتئي المتنفذون في العالم فرضها وتعميمها على العالم بأسره. من هنا يجب أن تبقى الرواية في شكلها الحالي، والذي ويمكن أن تُقرأ على الكمبيوتر مثلاً بشرط أن يبقى قائماً على كتابتها أدباء حقيقيون يعون مسؤوليتهم الإنسانية، وتبقى مُثُلهم مُثُل الحق والخير والجمال.

ساعتان... ساحتان لزهير جبور

المَبنى التقابلي وترشيح الدلالة

د. وفيق سليطين



في هذه القراءة لرواية زهير جبور «ساعتان.. ساحتان»، الصادرة عن دار «عين الزهور» باللاذقية سنة (٢٠١٩م)، سأتوقف أولاً عند ما يشار إليه بـ«العتبات النّصيّة»، لأنظر فيها، وأختبر علاقتها بخطاب الرواية، من حيث هي مستوى من مستويات القراءة.

تشمل العتبات المشار إليها هنا عنوان الرواية، وصورة الغلاف بوجهيه الأمامي والخلفي، والموجّهات القرائية.

في العنوان

ينطوي عنوان الرواية «ساعتان.. ساحتان» على إشارة ضمنية إلى ما يفصل ويميّز بين ساعتين ساحتين، وهو، بهذا المعنى، يستوي حافزاً قرائياً يوجّه، من قبل، إلى رصد العلامات الخاصة بكل من الساعتين والساحتين من منظور

التقابل الذي يضع الواحدة منهما في مواجهة الأخرى. وانطلاقاً من أنَّ الساعة محددٌ زمانيٌّ، ومن أنَّ الساحة محدّدٌ مكانيٌّ، يتبيّن أن العنوان «ساعتان.. ساحتان» يشير إلى المتصل الزمكاني الذي تتطابق بموجبه كل ساعة مع ساحتها، وكل ساحة مع ساعتها. واستناداً إلى هذا المتَّصل الذي يعبّر عنه ميخائيل باختين بـ«الكرونوتوب»، يمكن تمييز الفضاء الروائي الخاص بكل ساعة مع ساحتها، ويمكن رصد أشكال التقابل التي تشدّ واحدهما إلى الآخر في نحو هذه العلاقة. ونظراً لأنَّ العنوان يلي الإنجاز، ويشكّل بنية صغرى تشير بذاتها إلى البنية الكبرى من موقع محدد، إنّ بالمؤالفة وإن بالمخالفة، نلاحظ أن العنوان المتخيَّر للرواية يشير إليها بعلاقة المؤالفة التي تلخّصها، فيكون دالاً يكثّف محتوى الرواية الذي هو مدلوله، أو لنقل إن هذا الدال الذي نواجهه أولاً سيمتلئ بمدلوله مع الانتهاء من قراءة الرواية، إيذاناً باكتمال الجانبين في وحدة العلامة.

غلاف الرواية

في الوجه الأمامي للغلاف، يبرز حامل ينتصب عمودياً، وفي أعلاه ساعتان متقابلتان تقابل الأمام والخلف، أو تقابل الماضي والمستقبل. ومع شحوب ساعة الماضي وتواريها في الظل، تتصدّر اللوحة ساعة المستقبل بعقاربها الواضحة واتجاهها المضاد لاتجاه سابقتها، وفي جانب الحامل ترتسم صورة توضيحية ذات وظيفة تعضيدية، نرى فيها الساعة النشطة تتقدّم في ساحة الحضور في مقابل سابقتها التي تتلاشى ملامحها، وتدخل تدريجياً في مهاوي الغياب.

يضاف إلى ذلك أن ساعة المستقبل موصولة بالعمران، بدلالة البناء الحديث المشيّد والخضرة الماثلة في الشجر الناهض أمام المبنى. أما الساعة المفوّتة فتنفتح بشحوبها على فضاء خاوٍ تتراجع فيه الحياة وتنسحب منه إلى هناك، فيكون فضاءً متمّماً لشحوبها، متجانساً معه ومقروناً به في إنتاج الدلالة. وعلى ذلك نلاحظ في جانبي اللوحة تقابل البياض والسواد، أو تقابل التبلّج والإظلام، وتقابل الحضور والأفول.

هذا، ويمكن أن نعطف على ما تقدّم تفاوت المسافة في اللوحة بين وجهتي الساعتين/ الساحتين. فساعة المستقبل تنفتح أمامها المسافة إيذاناً بالتقدّم، في مقابل الأخرى التي تنحسر المسافة أمامها وتتقلّص. وبهذا يكون الفارق في التوزيع والقسمة المكانية الخاصة بكلّ من الساعتين فارقاً في القيمة والدلالة، ينضفر مع العلامات السابقة ويتكامل معها نسقياً.

أما الغلاف الخلفي فيســوده اللون الأسود، ويطالعنا بأغصان شجرة عارية ممتدّة، وربما كانت متيبّســة، فضــلاً عن أنّها مائلة أفقياً، كأنها في وضــعية انحناء. وتحت هذه الأغصان جســم أنثوي يفتقر في عريه إلى الوضوح، فلا نميّز إلا خطوطه الهيكلية، وكأنه يلتحم بفروع الشــجرة الجرداء، بلا وجه وبلا ملامح، فيغدو جزءاً متمّماً للشــجرة فــي تموّتها، وامتداداً لأغصــانها. فكأن خطوط الجسد والشعر الأنثوي الأسود المنسدل والمنتشر مجرد استطالة لتلــك الفروع الآخذة في اليباس. وبهذا كلّه يكــون الغلاف المعاين هنا، من حيث هو غلاف خلفي، مقرونــاً بالنتائج التي تنتهي إليها مآلات العالم الروائي، بحيث يغدو وضــعه الخلفي ملتصقاً بها، ومكثّفاً لها في نحو العلامة الأيقونية القائم على بعد المشابهة.

تصدير الكاتب

في تناول هذه العتبات، تجاوزت عتبة «الإهداء» التي يعلن فيها الكاتب انحيازه إلى القيمة والفن، وانتصاره لزمن ديك الجنّ الحمصي، ولما يمثّله من أشكال الحياة على العاصي، حيث الخضرة والماء والشعر. وعلى ذلك يذكر أسماء الشعراء والكتاب المهدَى إليهم في الحاضر. وهــذه العتبة بمجملها تعمل على الجانب الآخر من الضــفّة التي تنتهــي إليها الرواية. وهنا أكتفي بذلك، لأختم هذه العتبات بمناقشة تصدير الكاتب.

يعدّ التصــدير من حيث هو عتبة نصــية موجّهاً قرائياً آخر قــد يكون للكاتب وقد يكون لغيره، يبرزه المؤلف أو يســتدعيه في واحدة من الصــفحات التي تتقدّم السرد، ليسرّب من خلاله إلى القارئ رســالة أو معنى محدداً يتصــل بما ستتكشــف عنه الرواية. وهنا يستدعي الكاتب قول سومرست موم: « هذا العالم الذي لا شيء مؤكداً فيه، حيث الضوء مجرد خيال.. والضــجيج مجرد خيال»، وهو قول ينتظر التتميم، لأنه بطريقة إثباته قول ناقص، إذا رفعنا منه لفظ «الذي» استوى بوصفه بنية مكتملة. وربما كان ذلك بسبب الترجمة ونقص التدقيق. لكن المراد منه على أي حال يتّضح بحذف الاسم الموصول. فالعالم الذي يشير إليه هو عالم برزخي يجمع بين متقابلين بالسلب والإيجاب، فهو حقيقة ووهم، وجود وعدم، شيء ولا شيء، فليس هناك ما يقطع بتعيّنه على وجه يمكن تأكيده غير مسلوب على نحو من الأنحاء.

وإذا ما وصلنا ذلك بعالم الرواية، تأكد لنا أنّه يضيء استباقياً ما نقف عليه في قراءة الرواية. فهذا العالم المنقســم ضدياً والمتحوّل خلافياً في مجرى الرواية يستدعي المساءلة. إنه عالمنا وليس هو، بل إن حقيقته باتت سراباً، وما كان فيه شيئاً ذا بال يُناضل من أجله لم يعد شيئاً.

وهكذا تتناوب عليه ثنائيات الوهم والحقيقة، والوجود والعدم، والممكن والمستحيل، حتى يصطدم المسار بالنهايات القصية والمآلات المخيّبة، ويعود من جديد إلى إثارة السؤال نفسه وتأمل ممكناته التي لا تني تتقلّب بين الحقيقة والخيال.

وهكذا نكون أمام عتبات متعدّدة، كلٌّ منها يساند الآخر، ويتجاوب معه على الخط النسقي الـــذي يمثل خطاطة أولية للرواية، ويعبر عنها ضـــمنياً في نحـــو علاقة المطابقة، بحيث إن ما تُفضي به القراءة سيعيدنا إلى أشكال تمثيلها المتعيّنة في هذه العتبات.

المبنى التقابلي وترشيح الدلالة

ثمة إرهاص أولي لهذا المبنى يتزامن مع انفتاح زمن الســـرد، فالنهر «العاصـــي» يمضي عكس الاتجاه كذلك، يقول الراوي: «أنا وجوادة أيضـــاً جرينـــا عكس الاتجاه». هذا الحافز الســـردي سيكون إشعاراً أولياً بما ســـتجري عليه الرواية من تتابع وحدات هذا المبنى على امتداد صـــفحاتها. وهو ما ســـيتعيّن بعد المفتتح بتقابل الساعتين والساحتين: ساعة قديمة تؤدي إلى سوق النحاســـين، وساعة جديدة تتوسط ساحة يتفرّع منها شارع الدبلان. الساعة القديمة توقّفت عقاربها ولم تُصـــلَّح، فأخذت الساعة الجديدة دورها. يقول الراوي: «فمنهم مـــن واكبهـــا ومنهم من بقي مع القديمة لا تقدّم ولا تراجع». وهذا الانقســـام العمودي الذي يشقّ الفضاء الاجتماعي ستتوالى صوره بدءاً من الوحدات الفضائية الصغرى، من اصطفاف الأدباء والمثقفين في مقهى الروضـــة بين يســـار ويمين، وتقـــدّم ورجعية، وقوميين وإخوان، وجلابيات وطرابيش، وصولاً إلى التقابل بين البيوت والأحياء، والمراكز والأطراف، واشتعال المواجهة بين الجوامع وأصحاب السلطة والمال، مما أتاح المجال لنشاط الإخوان المسلمين في محاربة الجديد كما هو الحال بين ساعة قديمة وساعة جديدة.

تتوزّع الكتلة الســـردية على ســـت عشـــرة لوحة يخترقها جميعاً هذا الخطّ الذي يفصـــل ويقابـــل بين الوحدات البنيوية التي يتركب منها المبنى الكلي للرواية. وهنا يســـتثمر الكاتب تقنيـــة المونتاج التي تســـعفه على تعميق هذا الخط في الانتقـــال بين لوحة وأخرى لالتقاط التفصيلات الخاصة بكل منها، ورفد التقابل بها، كما تسعفه على التقدّم إلى الأمام والوثوب إلى الخلف في خط ســـردي يتكسّـــر، ويتغاير اتجاهه بين الماضـــي والحاضر، محققاً بذلك شكلاً من أشكال التقابل الذي ينهض عليه البناء.

فـــي نقلة ســـريعة بين لوحـــات الرواية نميّز على ســـبيل المثال جوادة المتحـــررة وأباها الشـــيوعي في مقابل النسوة الملتحفات بالسواد، والصغيرات بأغطيتهن البيضاء في مدارس تعليم القرآن. وهناك مَنْ يذود عن الوطن في مقابل مَنْ يعيشـــون حياة الترف، وقصر عاصم بيك في مقابل المقبرة عند جورة الشـــياح، وحمص القديمة وحمص الجديدة، والمعركة مع العـــدو مقابل معركة الداخل. ومن ذلك ما يتجلى في الشخصـــية المفردة، كما في مثال أبي فريد الذي كان موته طعنة في الظهر وطعنة في الصدر.

ويمكن أن نشـــير أخيراً إلى علاقة التقابل بين جـــوادة والأرض. فامتناع زواج الراوي من جوادة، يقابل الأرض التي تعذّر تحريرها، ويتســـاوق ذلك مـــع تدفّق المال الخليجي واقتران جوادة برجل سعودي وافر الثراء.

لكن حدة التقابل التي جلونا وجوهاً منها لم تمنع من بروز فضـــاء متوسط يجمع ويداخل بين المتقابلين، ولم يعطل الكفاءة في رصـــد التحولات الجارية بين ســـاعة وســـاعة وساحة وســـاحة. ولكل من هذا وذاك أمثلته التي نتجاوزها احترازاً من التطويل. ولعلّ ذلك ما خفف من حدة الفصل الثنائي، وجنّب الرواية بقدر أو آخر الوقوع في التنميط.

في مثل هذه الحال - وهو مما يحســـب للكاتب- يلاحظ أن هذا النهج الذي انتهجه في تشـــييد المبنى من شأنه أن يضـــطلع بتأخير الإفضاء وتعليق الدلالة علو نحو مؤقت، فهي لا تتأتى من جانب بعينه إلا على ســـبيل الانتظار، والترقّب المنوط بعمل الجانب الآخر. ويعني ذلك أن عمل المصفاة أو المرشحة مبني على الاحتكاك، متكرر الحدوث بين الجانبين، وعلى ســـبيل المواجهة المتجددة بين اللوحات السردية وداخل اللوحة الواحدة، وهو ما يتعذّر أمره مع إطلاق فاعلية الوصف أو الوصف المسرَّد من جهة فاعلية التنويع الحكائي داخل الوحدات الســـردية، التي تحفل بعناصر حكائية صـــغرى تتفرع وتستقل في ابتعادها النسبي عن محور الســـرد قبل أن تندمج من بعد في الحكاية الإطار. ولعل ذلك مما يضـــطلع به أيضاً التكوين القائم على إحداث التقابل والتداخل بين العناصـــر الخاصـــة بكل من الرواية والسيرة، على غرار ما وقفنا عليه في التجربة التي قدمها الكاتب من قبل في «موسيقا الرقاد».

النصية المتعالية في السرد التاريخي

يحرص الكاتب على شـــبك نصّه باستشهادات من نصوص المؤرخين والرحالة، بحيث إن تلك المقتطفات أو النصـــوص الصغرى تشكّل بقعاً نصية تتوضّع بين جوانب النص الروائي،

وتتميّز منه بأنّ كلّاً منها محصـــورٌ في علامة تنصــيص، وموثّق فـــي الهامش بالإحالة على مصدره. وسنورد فيما يلي أماكن إثباتها كما جاءت تباعاً:

١- في الصفحة التاسعة وصف حمص للحسني.

٢- في الصفحة الرابعة عشرة وصف حمص لابن بطوطة.

٣- في الصفحة الرابعة والعشرين وصف حمص للمغربي.

٤- في الصفحة السابعة والعشرين وصف الميماس على العاصي لعبد الوهاب غلام.

٥- في الصفحة الحادية والخمسين وصف حمص للحموي.

٦- في الصفحة الثلاثين بعد المئة وصف حمص لنجم الدين الغزّي.

٧- في الصفحة الثامنة والخمسين بعد المئة وصف حمص لبدر الدين الغزّي.

يستثمر الكاتب هذه النصوص التاريخية في مجرى السرد الروائي، ليبني عليها، أو ليجعل منها حوافز تجدّد انطلاق الســرد، أو ليقرن الســرد بها في علاقة محدّدة. وقد يعمد أحياناً إلى إدراجها بقصد التعليق عليها، وإنتاج مسافة بينها وبين حاضر السرد.

في البادئة نقف على قول الحســني: «شــرب أهلها من ماءٍ يأتيهم في قناة من قرية بقرب جوسيه (أرض بعلبك)، والأرنط المسمى المقلوب يجري على بابها بمقدار فيه سهم أو أشف قليلاً، ولهم عليه قرى متصلة، وبساتين، وأنهار كثيرة، ومنها تجلب الفواكه إلى المدينة».

هنا ينقطع الشاهد، فيتابع الراوي: «إذاً هي حمص المدينة الجميلة التي تتوسط سورية... إلخ»، فيأتي سرد الحاضر مبنياً على سرد الغابر، ومتصلاً به، وموافقاً له. ومثل ذلك ما نجده في إدراج شـــيء من وصـــف ابن بطوطة لحمص. فما إن يذكر فيه قبر خالد بن الوليد حتى يستأنف الراوي الكلام على موقع جامع خالد بن الوليد في الجهة الشرقية منها. ويأتي على خلاف ذلك ما نقع عليه في المقتطف من وصف الحموي: «مدينة حمص طولها تسع وستون درجة، وعرضـــها أربع وثلاثون درجة... وارتفاعها ســبع وثمانون درجة... إلخ». وهو ما يعلّق عليه الراوي بقوله عن حمص: «تجاوزت حدود المساحة التي حدّدها الحموي. كبرت وكثرت أبنيتها، وبقرار من الحكومة أزيلت مقبرة كرم الشــامي... إلخ». وإلى ذلك نلاحظ استحضار الشاهد التاريخي بقصد نفيه ومعارضته كما هو الحال في المثبت من كلام بدر الدين الغزي في آخر الرواية.

هذا، ولا نغفل الإشـــارة هنا إلى بعض ما جرى عليه المؤلف في أسـلوب الإدراج، إذ كان يعمد إلى وضع الشاهد التاريخي في مكانه الموافق له في منحى النموّ السردي، لينتج بذلك علاقـــة اقتـــران إيجابية، تطلق الإيحاء وتعمّق الأثر. مثال ذلك مـــا أثبته من قول نجم الدين الغـــزّي: «وحمص مدينة قديمة من المدائن العظيمـــة. إلا أن أكثرها الآن خراب. يأوي إليها البوم والغراب... إلخ». فالمستحضَـــر من الكلام على خراب حمص يأتي هنا معاضداً للسرد الخاص بطريق المقبرة وقتل أبي فريد.

والحال أن كل ما أتينا عليه هنا من ضروب التعالي النصيّ من شأنه أن يضيف إلى محور التقابل أشـــكالاً أخرى، منها التقابل بين المتن والهامش، والتأريخ والســـرد. ويمكن أن نشير أخيراً إلى العلاقة الطباعية بين صوت الغزّي الذي يقول: «وهذه البلدة أصحّ بلاد الشام هواءً وأعدلها تربة وماء...»، وصوت الراوي الذي يُنهي بقوله: «لقد بالغ الغزيّ كثيراً فلا هي أصحّ البلدان هواءً، بل أكثرها تلوثاً. ومصـــفاة البترول تواصـــل بثّ عوادمها في الليل والنهار...». ولعل ذلك مما يمكن ردّه إلى شظايا الاحتكاك في مجمل لوحات النصّ، إيذاناً بتجلية الرؤية وترشيح الدلالة.

❁ ❁ ❁

أعداء الديمقراطية الحميمون

شادي سميع حمود



انتقلت الشيوعية العالمية من الثورة اللينينة إلى التطبيق العملي مع المفكرين الليبراليين الجدد ضمن أفكار العالم الشمولي الناشئ؛ ومن هؤلاء الليبراليين الجدد نذكر ليدوفيج فون ميزيس[1] الذي تنبأ بالإخفاق الذي هدّدَ احتكار الدولة الاقتصادية في روسيا السوفييتية. والجدير ذكره أن الليبرالية الجديدة مشتركة مع الرأسمالية للاعتقاد بأن الوجود الاجتماعي مرتبط بشكل أساسي بالاقتصاد. وتُذكر الليبرالية الجديدة مع الخطاب الشمولي المنتمي إلى راديكالية قريبة من الرؤية المانوية مع وجود تقاربٍ سرّي بين الشيوعية والليبرالية الجديدة متمثلاً بحلول الأيديولوجية الجديدة مكان الأيديولوجية القديمة في أحد دول أوروبا الشرقية غداة سقوط جدار برلين. وهنا ظهرت

مزية عمياء لليبرالية الجديدة من خلال المطالبة بالقيم المجردة التي يفترض أن تسترعي الحديث عن الحرية المرتبطة بالعقيدة المسيحية التي فسَّرها باسكال بأنّها عدم التعلّق بالمخلوقات لكيلا نمتنع عن التفكير بخدمة الله سبحانه وتعالى، والعقيدة الإنسانوية التي جسَّدها روسو وفق التعلق المرتبط بصنو الوجود البشري.

تمخضت عن الليبرالية الجديدة آثار ملموسة في فصله الخامس حينما طرح فرضية وقوع العلم في خطأ جسيم عند حدوث خلل في مفاعل فوكوشيما الياباني في آذار (٢٠١١م)، وهذه الحادثة ليست ناجمة عن مساعي الإنسان لحياة أفضل أو إلى معرفة أسرار المادة فحسب، وإنما عن منطق الليبرالية الجديدة الذي يرى الإنسان كتلةً صماء من الأفراد، بهدف تعزيز المصلحة الاقتصادية. من آثارها يتجلّى نكوص القانون ضمن الراوبط الاجتماعية للتقليد الغربي وفق علاقة إلزامية لأطراف ثلاثة: الأنا والأنت أولاً بصفتهما شريكين منخرطين في عملية تداول: البائع والمشتري، والسيد والعبد، والأستاذ والتلميذ. يتحدث هذا الفصل عن تقنيات علم الإدارة التي ولدت من الخاصرة الفرنسية قبل بضعة عقود التي تحدد تقنيات وتنظيم إدارة شركة ما بهدف تحسين إدارتها وفق مجموعة من التقنيات مثل: تفكك المهام، وموضوعية النتائج، وبرمجة العقول، وإخفاء الهرميات. في سياق متّصل، يتجلّى الاستبداد الفردي ليس في صبغته الاقتصادية، بل الاجتماعية حينما حدد مونتيسيكو السلطات الثلاث: التشريعية والتنفيذية والقضائية، لتضيف إليها المجتمعات الديمقراطية الحديثة السلطتين الإعلامية والاقتصادية. وترتبط حرية الكلام العلني بالخطابات السياسية المباشرة المرتبطة بقوانين تواجه العنف أو الحض على الكراهية العرقية، فالديمقراطية مهددة بالديماغوجية[٢] التي زادت حدتها في العصور الحديثة مع ازدياد وسائل الإعلام، منها: الصحافة والتلفاز والشابكة، وزادت السيطرة الإعلامية الحديثة في التأثير المدهش الذي تمتلكه قناة الجزيرة الفضائية التي حرّضت على ثورات ما يسمى «الربيع العربي»، وسهّلت الانقلابات السياسية في العالم العربي؛ ولا يخفى على أحد دور وثائق «ويكليكيس» التي فضحت عمليات القتل والتعذيب والاغتصاب والفساد السياسي.

ثمة صراع فكري أيضاً بين الخلاصية السياسية والليبرالية الجديدة، بين قدرة الدولة على التدخل من جهة، وغيابها التدريجي من جهة أخرى وفق حدود الحرية المسموحة.

تجلّى حكم الشعب وسيادته في مبدأ الديمقراطية الأول مع ولادة ظاهرة جديدة في أوروبا آلا وهي تزايد قوة الأحزاب الشعبوية مثل بقاء الحكومة اليمنية الدانماركية في السلطة بفضل الدعم الخارجي لحزب الشعب الدانماركي. وظهر الخطاب الشعبوي ضمن خصائص تفرزها الأحزاب السياسية على صعيد الشكل ضمن استخدام مصطلح الديماغوجية القديمة قِدَم الديمقراطية، والحديثة حداثة الصورة البصرية المتمثلة بالتلفاز الشعبوي بامتياز، أَضف إلى ذلك تنوع الخطاب الشعبوي بين ماركسي شيوعي، ويميني متطرف، وعلماني معتدل، وإسلامي تكفيري، وغيرها ... إلخ. وتتأثر الشعبوية بطابع الهوية الوطنية التي طرحتها الحكومة الفرنسية في مرحلة رئاسة ساركوزي (٢٠٠٧-٢٠١١م)، إذ أنشأ وزارة باسم الهوية الوطنية في عام (٢٠٠٩م)، سعت فيها الأخيرة إلى تعزيز هذا المفهوم بين أبناء مكونات الشعب الفرنسي.

عطفاً على ما ذكرناه، سقط التنوع الثقافي في أوروبا المعاصرة، منها ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، مما استدعى إغلاق الحدود بوجه المحرومين، وهذا ما تجلى عملياً بقانون منع ارتداء النقاب في الأماكن العامة بما في ذلك الطرقات والمتاجر الفرنسية في عام (٢٠١٠م). وأخفى جدلاً نظيره الآخر من خلال صعود الفردية التي لا يمكن مقاومتها من جهة، وتسارع وتيرة العولمة من جهة أخرى؛ فيجب عدم كره الأجانب ومخاطبتهم لأن الثانية مستحبة ليس لأنهم عرب أو أفارقة أو مسلمون أو مغاربة فحسب، بل ببساطة لأنهم أجانب يعيشون في حالة من الانسلاخ الثقافي بين الآباء والأبناء الذين ينتمون لثقافتين متنوّعتين، ضمن حياة ثقافية أفضل متميزة بالشعبوية ومعاداة الأجانب التي تمحورت في الفصل السادس.

تنبّأ الفصل الأخير لهذا الكتاب بمستقبل الديمقراطية التي تأرجحت بين حلم النوم العميق وحقيقة اليقظة الكامنة حينما أدانت شعوب المنطقة الديكتاتوريات الحاكمة، ضمن موجات المظاهرات السلمية التي دعت إلى التغيير الديمقراطي، وأسهمت الثورة الرقمية والتقنية في تأجيج هذه التغييرات الديمقراطية، من خلال منصة (الفيس بوك) التي حرَّضت شعوباً على حكامها ضمن حرية مطلقة للأفراد التي هي جزء متصل بمتطلبات الديمقراطية الأساسية، لتعيش في صميمنا حالة العنف المتزايد عدوّاً داخليّاً، ولتبقى الحياة في كنف الديمقراطية أفضل من الخضوع لدولة شمولية أو ديكتاتورية عسكرية أو نظام إقطاعي ظلامي. فالسؤال المتداول أخيراً: هل نتّجهُ نحو التجديد الديمقراطي في دول العالم مثل منظومة الاتحاد الأوروبي؟

بعد استعراضنا لفصول كتاب «أعداء الديمقراطية الحميمون» وصفحاته المتخمة بمفاهيم الديمقراطية والعدالة والمكونات السياسية، حريٌّ بنا اقتباس ثمرات فكرية من بين أوراقه وسطوره، نذكر منها ما يأتي: «إن احتلال العراق الذي بدأ في عام (٢٠٠٣م)، لا يزال مستمراً في عام (٢٠١١م): وهي أطول حرب في تاريخ الولايات المتحدة. صحيح أن إحدى الديكتاتوريات قد زالت، وهي نظام صدام حسين، ولكن بأي الأثمان»، (ص٦٧).

«يقول بنجامين كونستان في إحدى كتاباته السياسية: «إن الاستقلالية الفردية هي أولى الحاجات الحديثة»، (ص١٣٤).

«على أقطاب وسائل الإعلام، بطبيعة الحال، أن ينشغلوا أيضاً بعوائد إمبراطوريتهم، حيث لا يمكنهم أن يكتفوا فقط بمجرد نشر البروباغندا؛ لكن لا شيء يمنعهم من إدراج محتويات جذابة بمهارة إلى جانب هذه البروباغندا (فضائح وجنس وعنف)، (ص١٦٨).

«تستوقفنا نقاط التشابه بين هذا الإرهابي المنفرد والإرهابيين الإسلاميين المسؤولين عن اعتداءات ضد الغرب كتدمير برجَيّ نيويورك في أيلول عام (٢٠٠١م)، (ص٢٠٧).

«عِلَّة الديمقراطية غلوّها، حين تصبح الحرية استبداداً ويتحوّل الشعب إلى جماهير يسهل التلاعب بها وتنقلب الرغبة في نشر التقدّم إلى عقليةٍ صليبيةٍ»، (ص٢٣٠).

❁ ❁ ❁

في نهاية المطاف، نحن سكان الأرض منخرطون في المغامرة عينها، ومحكوم علينا بالنجاح أو بالإخفاق معاً على حدٍّ سواء، وكل فرد عاجز عن تحقيق الديمقراطية الحقيقة أمام هول التحديات، فالتاريخ لا يطيع القوانين الجامدة، ولا العناية الإلهية تتحكم بمصيرنا، والمستقبل متعلق بإرادة الإنسان، والديمقراطية كامنة ومتجسدة في كينونتنا الممزوجة بروح الحرية الهادفة إلى إعمار الأنظمة وازدهارها، وليست في حميمية أعداء الديمقراطية التي روجت لها الولايات المتحدة الأمريكية بصناعة فوبيا الإسلام.

❁ ❁ ❁

الهوامش

(١)- مزيس (١٨٨١-١٩٧٣): اقتصـادي نمسـاوي وفيلسـوف ومفكر، ذو تأثير كبير فـي الحركة الليبرتارية الحديثة، حاصـل على جائزة الوسام النمسـاوي للعلوم والفنون في عام ١٩٦٢، يرتبط بزمالة متميزة في الرابطة الاقتصادية الأمريكية.

(٢)- الديماغوجية: هي إسـتراتيجية لإقناع الآخرين بالاسـتناد إلى مخاوفهم وأفكارهم المسبقة. ويشير إلى إستراتيجية سياسية للحصول على السلطة، والكسب للقوة السياسية من خلال مناشدة التحيزات الشعبية معتمديـن على مخاوف وتوقعات الجمهور المسـبقة، عـادة عن طريق الخطابات والدعاية الحماسـية مستخدمين الموضوعات القومية والشعبية، محاولين استثارة عواطف الجماهير.

(٣)- بنجامين كونسـتانت (١٧٦٧-١٨٣٠م): ناشـط سياسي سويسري من أصـل فرنسي، مؤلفُ رواية السيرة الذاتية النفسية الجزئية أدولفه. كان ليبرالياً كلاسيكياً متحمساً في أوائل القرن التاسع عشر، وقد أثر في حركة ترينيو الليبرالية في إسبانيا، والحركة الليبرالية في البرتغال، وحرب الاستقلال اليونانية، وانتفاضة نوفمبر في بولندا، والثورة البلجيكية، والليبرالية في البرازيل والمكسيك.

❁ ❁ ❁

أورويل، وسيرة الأمكنة والمنكسرين، وضحايا الحرب

في روايته «الخروج إلى الهواء الطلق»

خليل البيطار

مَنْ صاحب المصلحة في إشعال حرب مدمِّرة؟ وما مصير الذين يكتوون بنارها؟ ولماذا تتناسل الحروب وحكاياتها الموجعة وكوارثها المتنقلة؟ ومَنْ يزرع الكراهية ويخدع الناس بنبل مقاصده بأن الحرب تخاض من أجل مصالح الأمة، ويأتي غبارها وسخامها وابتلاعها وخسائرها مناقضاً لما دبّجته الماكينة الإعلامية؟



أسئلة شغلت الروائي جورج أورويل (١٩٠٣ – ١٩٥٠م)، وهوأديب بريطاني يساري ناقد لأطروحات الليبرالية وتهافتها، وُلِدَ في الهند، واسمه الحقيقي **إريك بلير**، ودرس في إيتون، وخدم في «البوليس الإمبراطوري» الهندي بين عامي (١٩٢٢ – ١٩٢٨م)، ثم انتقل للعيش في باريس، وعاد إلى بريطانيا وعمل معلماً، وحين اندلعت الحرب الأهلية الإسبانية ذهب إلى

هناك عام (١٩٣٧م)، وقاتل إلى جانب الجمهوريين، وأصيب بجروح، وحين شبت نيران الحرب العالمية الثانية انضم إلى الحرس الوطني، وعمل لمصلحة هيئة الإذاعة البريطانية، ثم انضم إلى هيئة تحرير صـــحيفة تريبيون عام (١٩٤٣م)، وكتب تعليقات سياسية وأدبية تحت عنوان (على كيفي)، ثم أســـهم بانتظام في صـــحيفة الأوبزيرفر، وكان مراسلاً خاصاً لها في فرنسا وألمانيا، وتوفي في لندن، وشغل الناس برواياته وتعليقاته الساخرة إلى يومنا.

أبرز رواياته: متشـــرّداً في باريس ولندن، وأيام بورمية، والطريق إلى رصـــيف ويغان بيير، الحنيـــن إلى كتالونيا، وفي بطن الحوت، ومزرعة الحيـــوان، و(١٩٨٤م)، والخروج إلى الهواء الطلق. ونقلت روايات له إلى السينما ولاقت نجاحاً لافتاً.

رواية «الخروج إلى الهواء الطلق» ترجمها إلى العربية عبد الله فاضـــل، وصدرت عن دار التكوين بدمشق عام (٢٠١٧م).

الروايـــة لاقت اهتماماً لافتاً من النقّاد، لأنها ذهبت إلى التفاصـــيل الدقيقة التي تســـبق كل حرب وتؤدّي إلى وقوعها، وهَجت بقســـوة الشـــركات الكبرى وسباقها المحموم إلى الربح وتوظيفها المال والإعلام والإعلان والشـــائعات والأزمات الناتجة عن حرب صـــنعتها لزيادة أرباحها و(ابتلاع) ما يمكن ابتلاعه.

عنوان ذكي يصـــف حالة التأزم والاختناق المعممة التي تســـبق الحرب، ورواية من أربعة فصول رئيسة، كلٌّ منها ضم عدداً من الفصول الفرعية المرقمة.

الشخصـــية الرئيســـة في الرواية **جورج باولنـــغ**، تحدَّث عن طفولتـــه وفتوته في بينفيلد السفلى، وفي حيّ مفقر بشارع إيلسمير، وهو ابنٌ لصاحب دكان يبيع عُدَدَ الزراعة للفلاحين، وله أخ يكبره بعامين اسمه جو، وقد زاوج السارد بين وصفه ليوميات الدراسة، ولحياة الفتيان الأكثر انطلاقاً من أقرانه الصـــغار، فأولئك يذهبون لصيد الســـمك ويتغيَّبون عن المدرسة، ويمنعون الأصـــغر ســـناً، وإن كانوا إخوة لهم، من مرافقتهم أو مشـــاركتهم في ألعابهم، أو في رحلات صـــيدهم. وهذا الانتقال البســـيط من الطفولة إلى اليفاعـــة يحتاج إلى المرور عبر طقوس عنيفة وضربات موجعة من الأكبر سناً، وهذا ما حصل للصغير جورج.

وفي اليوميات ســـرد لحياة البؤس والطقوس الدينية، والمزاج المتعكّر المتهكم على الإعلام ونفاقه، والمذابح المرتكبة باسم الدين، والتقاليد المفصلة على مقاس الفئات العليا في المجتمع. وقد كشف السارد منذ البداية علاقات الاستغلال والعنف الفعلي والرمزي، ومزج حديثه ووصفه الدقيق لحياة أهل بينفيلد السفلى ولسوقها الشعبي، بشاعرية وتهكم ومفارقات عجيبة.

السـارد من مواليد (١٨٩٣م) تذكّر اندلاع حرب البوير والسبب السخيف لها، وأرّخ بها حتى اندلاع الحرب التالية عام (١٩١٤). ذكر كيفية نشأة البلدة، وتركيبها السكاني، وأرضها الخصبة وطعوم ثمار أشـجارها البرية، وذكر أسـماء الحلويات وزجاجات العصير التي يشتهيها الصغار، ومنها زجاجة (العملاقة)، وثمنها بنس واحد. ثم جاءت الحرب فقضت على كل هذه الطيبات.

كانت كاتي ابنة الثانية عشـرة مكلّفة برعاية الولديـن، وهي بنت عامل في معمل البيرة، ولديه أربعة عشر ولداً، وعُرِفَت بحزمها وردودها الحكيمة، «فحين يقول لها أحدنا: لا تهتمّي، ترد: العبارة وضعت في قدر وسلقت حتى النضج، وحين يظهر أحدنا غروره تقول: بعد الغرور يأتي السقوط!»، (ص٥٣- ٥٤).

ذكريات جورج تركّزت على أشياء ظلت في ذاكرته دون سواها، مثل فيضان التايمز وتجمده والتزلج فوق سـطح الماء المتجمد، ومطاردة السناجب وصيد السمك، قال: «إنك حين تنظر خلفك نحو حقبة طويلة من الزمن، فإن أشـياء محددة تبدو كأنها تتضخم حتى تغطي بظلها كل شيء آخر، ومنها صورة الفتى المهووس بصيد السمك، وعدّته البدائية»، (ص٨٨).

العجوز بورتيوس مدير المدرسة المتقاعد، كان يقرأ لجورج الطفل في كتب لووردز وورث، ولوسي غراي، هو لم يتزوج، واهتم بكتب التاريخ اليوناني، ولا حاجة إلى القول إنه بلا أولاد، ويرى أن الأولاد ليسوا شيئاً شعرياً، وهم حيوانات صغيرة متوحشة، غير أن الحيوانات لا تتمتع بريع أنانيتهم، (ص٩٩).

جورج الصـغير البشع السـمين ذو الشعر القصير، كبر فجأة، وقرر أن يترك الأشياء التي اهتم بها سـابقاً، ورأى أن الحضـارة التي كبر خلالها هي الآن على وشك أن تلفظ أنفاسها. والصـيد البدائي، والبركة المنسـية والغابات المقطوعة، وزحف الأبنية والمصـانع ووكلاء الشـركات الكبرى نماذج على التغيرات الكبرى. شـارك جورج في الحـرب العالمية الأولى، وجُرِحَ، ورقّع إلى رتبة ضابط، وعُيّن قائداً لمخزن التموين في نقطة الميل الثاني عشر، ونسيه مسـؤولوه، لأن النقطة خالية من أيِّ مخزونات، فتعلق بالقراءة ونضج، وتوفيت والدته، وحين زار بينفيلد السفلى للمشاركة بتشييعها، لاحظ التغير الذي أصاب المدينة، وقال واصفاً تأثير الحرب في عملية التغيير: «الحرب حولت الناس إلى مثقفين، لكنها جعلت منهم مدّة عدميين فعلياً». وأضـاف: «إذا حدث ولم تقتلك الحرب، فمن المؤكد أنها ستجعلك تفكر، ولا يمكنك بعد ذلك الاضطراب المعتوه الصعب وصفه، أن تستمر في عدِّ المجتمع شيئاً أبديّاً معصوماً، لقد صرت تعرف أنه مجرد خراب (حطام)»، (ص١٦٢).

الحرب كما رآها جورج مرحلة فارقة، والتغير خلالها وبعدها طال كل شـــيء. بينفيلد السفلى لم تعد كما كانت، والدكاكين الصــغيرة أفلســت، ووالدا الســارد توفّيا، فانتقل إلى إيلينغ، وتعرّف إلى الفئة الرثّة من الطبقة الوســطى، ولعب التنس في النادي، وعرف هيلدا وأســرتها، ثم تزوّجا، ورصـــد تحولات الزواج في سنواته الثلاث الأولى، ووفّر فرصة عمل في قطاع التأمين، بمصادفة جمعته بأحد أصــحاب المصــانع، كل شــيء رآه يتحوَّل: الأبنية والإعلانات والسفن والقطارات، والأحزاب والمثقفين، ولاحظ مقدمات تنذر بنشوب حرب أخرى: خطاب الكراهية المعمم، وخطب التروتســكيين النارية، واحتجاجات العمال المتصــاعدة، وبرامج الليبراليين والفاشيين المقلقة، وانكفــاء المثقفين القابعين في الكتب والتاريخ، مثل بورتيوس العانس، ســمعه أكثر من مرة يردد: لا جديد تحت الشمس، هتلر زائل وستالين زائل، والملسوع يخشى صوت جر الحبل، والجريح في حرب سابقة والمهدد بخسارة عيشه المطمئن يرصد بقلق خطط مشعلي الحروب، (ص٢١٠).

في الفصـــل الثالث يجري تحول مقلق، قاذفة تحلّق تدريبياً فوق قطار مدني، وهيلدا زوجة الســـارد مدعوة لمحاضرة يلقيها شخص معادٍ للفاشية قادم من لندن في نادي الكتاب اليساري، والزوج اقترح مرافقتها، ووصـــف بسخرية المشهد التعبوي: «أخرج المحاضر قصاصات جرائد، وبدأ الإطلاق: الفظائع الوحشــية.. اضطهاد اليهود.. العودة إلى عصور الظلام.. تحالف الأمم الديمقراطية.. الفاشــية... الديمقراطية.. نصف الحاضــرين الخمسة عشر خرجوا دون أدنى فكرة عما دار في المحاضرة، والحشد الصغير المدركون لما طرح هم ببساطة النقاط الأمامية لجيش هائل، الأشخاص بعيدو النظر، الجرذان التي تكشف أن السفينة تغرق، المنادون الأوائل: أَسْرِعُوا الفاشيون قادمون، مزّقوا الآخرين وإلا فهم سيمزقونكم»، (ص١٩٥).

السارد جورج السمين العامل في شركة للتأمين أكسبته خبرة في معرفة الأحوال والتغيرات الاجتماعيـــة، وفـــي إقناع الناس، علل ســـاخراً من نفســـه: «بدانتي هي التي تقـــوم بالأمر»، (ص٢١١)، واكتشف أن رائحة الحرب تعبق في كل مكان وفي كل مفردة تقال: «الريح تكشطك كأنها شـــفرة حلاقة... بدا الشتاء فجأة وكأنه توقف عن القتال.. أنا لست خائفاً من الحرب، وإنما مما بعد الحرب، تخيفني الأسلاك والشعارات والزنازين، وإحساس في الأحشاء يلازمك إلى الأبد حين يلحق بنا رجال الهراوات المطاطية..»، (ص٢١٦ – ٢١٧).

وكرر بمرارة لازمة (الخروج إلى الهواء الطلق) ضرورة تقي من اختناق معمم، وقال: «نحن جميعاً نختنق في قاع صفيحة زبالة... الضفادع والسلاحف البحرية تصعد مجذّفة إلى سطح الماء، تبرز أنوفها وتملأ رئاتها بالهواء»، (ص٢٢٠).

انتشل جورج باولنغ نفسه من الرتابة والضغط في العمل والمنزل، وموّه على زوجته هيلدا بأنه ذاهب في رحلة عمل لمصلحة شركة التأمين بالتعاون مع زميل له، كلَّفه بإرسال رسالة من الفندق الافتراضـــي الذي ينزل فيه، وقصـــد بينفيلد الســفلى ملعب طفولته، التي خطط لزيارتها منذ عشرين عاماً ولم يفعل، وحين وصلها وصف الفارق بين بلدته المتخيلة ووضعها الراهن الصادم، ولاحظ بيوتاً وشوارع ومصانع ابتلعت أشجار الزان السابقة في مدخل البلدة، فتاه وحزن، وقصد الفندق الذي جُدِّدَ فلم يعرفه أحد، ولاحظ أن الكنيســـة ومدخنة معمل البيرة والســـاحة ومعلف الخيل وحتى المقبرة ابتلعت، وعلق متحسّـــراً: «جئت إلى هنا من أجل التخلص من فكرة الحرب، لكن كيف يمكن تحقيق ذلك على أية حال؟ إنها في الهواء الذي نتنفسه. حتى منزل بينفيلد الأثري على التل تحوّل إلى مصح للمجانين، فما الذي يمكن توقعه بعد كل هذا؟!»، (ص٢٥١- ٢٥٢).

البحيرة المنســية التي حلم أن يعود إليها لصـــيد الســمك اختفت، وتحول المكان إلى مشرب ومنتجع، ومكاتب الشـــركات العقارية زحفت وابتلعت كل شـــيء، وسقطت طائرة فأحرقت منزلين ودكاناً، وأثار الدويّ هلعاً، وجرى بعض الخائفين إلى الملاجئ، ونفدت نقود جورج الســمين فعاد إلى بليتشـــلي ليواجه صدمة أخرى، انكشاف خدعته للزوجة، وقدرة السيدات البارعة على التتبع، فقد اتصـــلت زوجته بالفندق بحسب نصيحة صـــديقتها ويلر، فقيل لها إنه أغلق منذ زمن، وحين لامها على إقحام ويلر في حياتهما الخاصـــة، ردت بيقين: «إنها تعرف كل شيء عنك، وكان عندها رجل مثلك، وهي حذرتني وكانت فكرتها جيدة. والمسألة هي إذا ما كنت سأصدّقك»، (ص٣٠٠).

رصـــد أورويل تغيرات اجتماعية واقتصادية وثقافية وإعلامية عصفت بالعالم في النصف الأول من القرن العشرين، وسباقاً محموماً للسيطرة على الأراضي والثروات، وخطابات كراهية تؤســـس لإشـــعال حروب طويلة، ووظف فنه الروائي وســـرده الطلي لإضاءة هذا التحول الكبير الغامض، وســـخر من رد فعل النخب السلبي والعدمي على هذه المقدمات الخطيرة للانفجار، حتى النمو والانتقال من مرحلة نضـــج طفلي إلى أخرى يتم عبر الصـــراع، (والصـــراع محرك التطور وقاطرته) مقولة فلسفية مادية صاغها ماركس، والجدل بشأن صحتها ما زال محتدماً.

رســـم أورويل شخصـــيات تنتمي إلى طبقات وفئات اجتماعية واضـــحة، وعني بالشريحة الرثة من الطبقة الوســطى وتشـــوهاتها التي تؤشـــر إلى تعقد الأزمات وانحدار القيم، وقدم نماذج من قطاع الخدمات والوظائف ذات الطابع الريعي، ووصـــف إفلاس الإنتاج الصـــغير، وحال العاملين المزري، ومعاناة أســـرهم كثيرة الأولاد، والمستقبل الغامض الذي ينتظر هذه الفئات المهمشة، ويحوِّل حياتها إلى كابوس، وأماكن عيشها وسكناها إلى حطام.

برع أورويل في اســتخدام الصــورة والرمز والمفارقة وتقنيات السخرية المرة، كي تصل الفكرة بطريقة فنية ماتعة إلى القارئ، وهذه فقرة مقتطفة توضح ما ذكرته: «سيارتي موديل (١٩٢٧م)، سجّل عدادها عدداً كبيراً من الأميال، عندما ترفع الغطاء وتلقي نظرة إلى المحرك فإنها تذكرك بالإمبراطورية النمساوية العجوز، فهي مربوطة بعضها إلى بعضها الآخر بقطع من الســلك، ولكنها بقدرة قادر ما تزال قادرة على الســير. لن تصدق أن آلة يمكنها الاهتزاز بكل هذه الاتجاهات دفعة واحدة، تشبه حركة الأرض التي لها اثنان وعشرون نوعاً مختلفاً من الذبذبات، أو هذا ما أتذكر أني قرأته، إذا نظرت إليها وهي تعمل بـ(فيتيس فاضــي) فكأنك لسبب ما تراقب واحدة من فتيات هاواي وهي ترقص (هولا هولا)»، (ص٢١٢).

وهجا الســارد استخدام السلاح من أجل حســم الخلافات، وحماقة الذين يفكرون بهذه الطريقة، وقال: «يراودني إحســاس أعرف أنه يراود آخرين، وأكاد أســمع صــداه: توقف عن الإطلاق بتلك البندقية الرشاشــة، توقف عن مطاردة من تطارده، اهدأ، التقط أنفاســك، دع شــيئاً من الســلام يتسرب إلى عظامك، لا فائدة، نحن، ليس فقط لا نفعل ذلك، وإنما نستمر في ارتكاب الحماقات اللعينة ذاتها».

ولفت أورويل إلى الفوضى والديماغوجية والتشوش التي يبثها إعلام ممول من قوى المال وتجارة الســلاح، وإلى حمى الاســتهلاك والاســتعراض والعنف، وإلى حال الشباب العابث، وانكفاء النخب إلى الماضــي والتاريخ والعدمية، ووصــف التفكك الاجتماعي والتشــوهات المرافقة لحالات الإفلاس والبطالة والابتلاع، وهي صــورة رسمتها دوريس ليسنغ البريطانية في مسرحيتها «كل في بيدائه».

اســتخدم أورويل لغة رشــيقة مطواعة، وأبدع صــوراً لها جماليتها الجاذبة، وقدَّم أفكاراً لهــا راهنيتها، على الرغــم من مرور عقود على رحيله، منتصــف القرن الماضــي. فطبول الحرب تواصــل قرعها المرعب على حد تعبير إيتماتوف، ومشــعلو الحروب طوروا أدواتهم الجهنمية وأســاليب نهبهم وتوظيف الإعلام المنحاز لنشــر أكاذيبهم، من أجل مصالح وأرباح غير مشــروعة. ودمروا حضارات دول أخرى، وشوهوا حضارة الغرب التي امتدحوها طويلاً. ونتاجــه المميز يحفز القارئ علــى التفكير والفعل الإيجابي. وســخريته ومفارقاته الواخزة تواصل إيقاظها للمستلبين في زمننا.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

سورية المعاصرة



كتابٌ جديد صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق تحت عنوان «سورية المعاصرة ١٩٦٣- ١٩٩٣».

مؤلف الكتاب الدكتور «خالد محمد حسين»، يقع في (٤٣٠) صفحة من القَطْع الكبير، ويقسم إلى أربعة أبواب.

الباب الأول: سورية بين (١٩٦٠- ١٩٧٠م).

الباب الثاني: الحركة التصحيحية والعوامل التي أدت إليها.

الباب الثالث: سورية في الحقبة بين حرب تشرين وحرب الخليج.

الباب الرابع: تطور الحسابات الاقتصادية الإجمالية والمؤشرات القطاعية للاقتصاد الوطني منذ فجر الثامن من آذار (١٩٦٣- ١٩٩٣م).

مما يقوله الباحث «سهيل زكار» في تقديمه للكتاب: «لقد أقدم الدكتور خالد حسين- وهو العسكري المتخصص بالأساس- على البحث في تاريخ سورية المعاصرة خلال الثلاثين سنة المنصرمة.

والدكتور خالد، وإن كان من الذين عاشوا أحداث الحقبة التي أرّخ لها عن قرب، لم يكتب مذكرات.

قد أحاط الدكتور خالد بعمله هذا فيما أراه إحاطة واسعة، وقدم بحثاً «بانوراميّ الرؤية» للحياة الاجتماعية والسياسـية والاقتصادية لسورية المعاصرة، وهذا ما سيلمسه القارئ لدى مطالعته هذا الكتاب».

مخاضُ طفلٍ في خاصرتي



تحت الرقم (١٨) في سلسلة «إبداعات شابة» التي تصدِرُها الهيئة العامة السورية للكتاب، نُشِرَ كتاب جديد بعنوان «مخاض طفل في خاصرتي».

يحتوي الكتاب على مجموعة قصصٍ لمؤلّفها «نزار مزهر». تعدّ (١٥) قصة قصيرة.

من عناوينها : (يدٌ مقطوعة رسمت حدود وطن، وأسماك حمراء لوّنت وجه القمر، وطيور مهاجرة سرقت ابتسامة أخي، ولا أدري كيف سأخبركم بما حدث، وثرثرة صور، وشغب).

من قصص مجموعة نزار مزهر، ننقل المقطع الأول من قصّةٍ اختار لها اسم «ولدتُ مرتين»:

«محبوبة عيون النساء، دائماً صادقة، لأنها تبكي، أمي كانت بين هذا الحشد الأنثوي، تبكي مثلهن حول الجثة الممددة على الأرض، ولا أحد يدري لماذا يبكون الميت ويحادثونه، وكأن في دموعهم هذه إكسير الحياة، يتمنون لو يجمعونه بين أيديهم ويسقونه إياه، علّه يصحو من غفوته».

عصارة حياة

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة في دمشق، كتاب جديد بالعنوان أعلاه، لكاتبه «نزار الشيخ سعيد».



يتألف الكتاب من خمسة أقسام:

- في حضرة القاضي الماروني.
- في حضرة القاضي الأمريكي.
- في حضرة القاضي التركي.
- في حضرة قاضٍ شرقيّ آخر.
- بينَ المحامي الأُستاذ وتلميذه محاورات.

وقد أُشِير في المقدمة إلى محتوى الكتاب:

«في هذا الكتاب عصارة جهد ستين سنة من العمل في المحاماة... خبرة محامٍ من ألمع المحامين... قصص لم يكتب مثلها... وأحداث يندر حصولها...

كتاب طريف، طرافته ليست بتعدد موضوعاته فقط، لكن بتعدد الأوطان التي حدثت فيها وتعدد عقلية الوطن. بعض العقليات تجفو القانون، وبعضها كان نواة لقانون جديد».

مختارات من روائع القصص الروسية



ضمن المشروع الوطني للترجمة، وفي العدد (٢٢) من سلسلة الرواية العالمية، نشرت الهيئة العامة السورية للكتاب في دمشق مجموعةَ قصصٍ حملت العنوان أعلاه.

تضم المجموعة ثماني قصص لكتّاب روس، ترجمها وقدّم لها الشاعر الدكتور أيمن أبو شعر.

نقرأ في غلاف المجموعة، كلمة موجزة، تقدّم فكرة عنها:

«باقة من القصص القصيرة الرائعة لعدد من الكتّاب الروس العظماء في القرن العشرين، جرى اختيارها، وترجمتها. تصوّر هذه القصص جوانب مختلفة من حياة الشعب الروسي بعيون فنّية في أمكنة وأزمنة متباينة. عساها تضيف إلى فضاء القصة القصيرة المترجمة شيئاً يغني فضاءها بنجمات صباح يستدل بها القارئ إلى الجميل في عالم الكتابة».

بيت الأرمنية



ظهر مؤخراً في المكتبات كتاب جديد نشرته «دار البلد» للأديب فيصل أبو سعد. وهو رواية بعنوان «بيت الأرمنية».

كَتَبَها المؤلف بأسلوبه الانطباعي الذكي، الذي تمتزج فيه الرومانسية بالرمزية، موظفاً بذلك بعض مفردات أهل منطقة الجبل وما تواضعوا عليه من عادات وتقاليد، ضمن النسيج العام للعمل.

من أجواء رواية بيت الأرمنية، نقتطف المقطع الآتي الذي يفتتح به المؤلف روايته ويختتمها:

«ولا يبقى في الشوارع إلا (ناصر)، يخبُّ بإيقاعه المكسور، يتمرّغ في ظلال الخراب، يسلّم على المنازل واحداً واحداً، يتهادى في جولةٍ آسرة، قد تنتهي به في الضياع، وقد لا تنتهي أبداً. يظل يدور إلى أن تنام في قلبه جميع الكائنات التي يعبدها، أي البيوت، أي الشوارع والأزقّة والحوانيت، أي الناس وأشجار الصنوبر والكينا ...».

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

محمد البغدادي (١٩٣٠ - ٢٠٢٠م)

«لا يمكن لأمّة أنْ تتقدّمَ إلّا إذا درسَت، وتعلّمَت، وبحثَت بلغتها الأم»



محمد البغدادي بروفيسور سوري وأستاذ جامعي متخصص في الفيزياء النظرية، وصاحب أوّل موسوعة عربية ضخمة في الفيزياء.

التحق بكلية الحقوق في جامعة دمشق، وبعد أنْ أتمَّ دراسة الحقوق أُرسل في بعثة دراسية إلى فرنسا لدراسة الرياضيات، فحصل على إجازة فيها وأكمل دراسته العليا بها، حتى نالَ درجة الدكتوراه. وقد شجعته الرياضيات على دراسة الفيزياء، ولا سيما الفيزياء النظرية (theoretical physics) التي تتناول النظريات الفيزيائية، وتبحث في حلولها الرياضية والمعادلات الفيزيائية لاستنباط القوانين التي تفسِّر سلوك الأجسام.

بعد عودته من فرنسا، عمل أستاذاً جامعياً في كلية الهندسة بجامعة دمشق، ثم انتقل إلى المغرب العربي في مهمة مؤقتة خبيراً لدى منظمة اليونسكو في مناهج تدريس الرياضيات

والفيزياء، قبل أن يستقر في المملكة المغربية ليؤسس أوَّل مختبرٍ للفيزياء النظرية بكلية العلوم في جامعة محمد الخامس في الرباط، وتولَّى إدارته بين عامي (١٩٧٢ – ١٩٩٨م)، ويعدُّ البغدادي من مؤسسي القسم العربي لتدريس مواد علمية باللغة العربية في المدرسة العليا للأساتذة، وهو عضوٌ في أكاديمية العلوم المغربية.

انكبَّ الدكتور البغدادي على البحث والتأليف والترجمة، فصدر له عدد غيرُ قليل من المؤلفات بالعربية والإنكليزية والفرنسية، ونقل إلى العربية مصنَّفات من الإنكليزية والفرنسية والألمانية، جُلُّها في الفيزياء النظرية، وتاريخ العلوم، وفلسفة العلم.

دأبَ في مجال البحث العلمي، مشاركاً ومسهماً في بحوث كثيرة، ولاسيّما مع صديقه العالم الفيزيائيِّ الباكستاني البروفيسور محمد عبد السلام (١٩٢٦- ١٩٩٦م) الحائز جائزة نوبل في الفيزياء النظرية عام (١٩٧٩م)، وكان يُعاونه في المركز الدَّولي الذي أنشأه بمدينة تريستا الإيطالية.

بعد تقاعده كتَبَ البروفيسور موسوعته الفيزيائية، موظِّفاً فيها خبراته الواسعةَ في مجال التدريس والبحث العلمي، التي امتدَّت أكثرَ من نصف قرن، واختار أن تكون باللغة العربية، واعترضَته مصاعب كثيرة، ذكرها في مقدمة موسوعته «أسس الفيزياء المعاصرة»: (عدم وجود مقابل واحدٍ متَّفق عليه للمصطلح العلميِّ الأجنبي بين مختلِف البلدان العربية، أو بين الجامعيِّين في القطر الواحد، أو المنتمين إلى أقسام علمية متقاربة منها الفيزياء والرياضيات، بل بين العاملين في القسم الواحد،...). وهو عمل موسوعي ضخم اشتغل على تأليفه عدة سنوات بمفرده من دون أي مساعدة أو دعم مادي.

تتألف الموسوعة من خمسة مجلدات، وتعدُّ أول موسوعة فيزيائية باللغة العربية ليثبت من خلالها أن اللغة العربية كانت وما زالت وستبقى لغة التاريخ والحضارة، وأنها قادرة على استيعاب مختلف العلوم ومصطلحاتها على المستويات كلها.

تتناول الموسوعة الفروع الرئيسة في الفيزياء على الشكل الآتي:

المجلد الأول: الميكانيك التقليدي والنسبوي.

المجلد الثاني: الميكانيك الإحصائي والترموديناميك.

المجلد الثالث: الكهرطيسية والضوء.

المجلد الرابع: الميكانيك الكمومي.

المجلد الخامس: الفيزياء الإحصائية.

وصف موسوعته بأنها: «**تقدّم كلّ ما يتطلبه الفيزيائي المتشبع بالرياضيات؛ لإتمام دراسته والانفتاح على ما بعد السنوات الأولى من التعليم الجامعي**».

وفي آخر لقاء له مع جريدة هسبريس الإلكترونية، عبَّر عن أسفه لعدم وصولها إلى المكتبات العربية بعد إتمامها، وأنها بقيت حبيسة دار نشرها وما زالت إلى اليوم.

يعَدُّ البحَّاثة محمد البغدادي من أبرز دعاة تعليم العلوم (الموادّ العلمية) باللغة العربية، ومناهضة تعليمها باللغات الأجنبية في المدارس والمعاهد والجامعات العربية. وهو القائل: (لا يمكن لأمَّة أن تتقدَّمَ إلا إذا درسَت وتعلَّمَت وبحثَت بلغتها الأم).

حظـيَ الدكتور البغداديُّ بتكريم التنسيقية الوطنية للغة العربية، في المركز الاجتماعيِّ التربوي بحيِّ الرياض في مدينة الرِّباط، في شهر شُباط من عام (٢٠٢٠م)؛ تقديراً لغَيرته الحميدة على العربية، وجهوده في إبراز قدرتها على التعبير عن العلوم الحديثة، وأن تكون لغةً للتعليم والتأليف.

توفي البروفيسور محمد البغدادي في (١٨ آذار ٢٠٢٠م) في المغرب.

أنجيلا ديفيس أيقونة الحركة النسوية الأمريكية



أنجيلا ديفيس المناضلة الأمريكية السوداء (١٩٤٤م)، الأستاذة في جامعة سانتا كروز بولاية كاليفورنيا، صاحبة مسيرة فكرية وسياسية حافلة، من أبرز محطاتها انتماؤها إلى حزب الفهود السود، ثم إلى الحزب الشيوعي الأمريكي، واتهامها بالقتل، ثم تبرئتها عام (١٩٧٢م) بعد أنْ قضت ستة عشر شهراً في السجن.

تحولت إلى أيقونة نضال أممي على يد (مكتب التحقيقات الفيدرالي)، تحديداً حين أضاف اسمها عام (١٩٧٠م) إلى قائمة أخطر المطلوبين للعدالة (الأمريكيّة)، ووضع صورتها على بوستر وزّع للعموم وعنوِن بـ «مسلّحة وخطرة». من وقتها إلى غاية اليوم وهي صوت عالٍ ورمزٌ لكل مقاومة، تحضر دائماً حيث يجب أن تكون: مع كل فلسطيني في هذا العالم على حد تعبيرها، في «شهر التاريخ الأسود» الذي يستعيد الأدوار المهمة التي أدّاها الأمريكيون السود في تشكيل تاريخ الولايات المتحدة، وتحتفي به الأخيرة في شهر شباط من كل عام.

نشـطت في صـفوف الحركات المناهضـة للتمييز بكل أشـكاله، وقادت حركة الحقوق المدنية. كانت أول أميركية من أصـل إفريقي تتولّى منصـب أسـتاذ القانون، وعُينت رئيساً لجامعـة كاليفورنيا. وألفت كتباً مهمة كثيرة، منها: الحرية صـراع مسـتمر، ومعنى الحرية، والديمقراطية المرأة والثقافة والسياسـة، وتراث البلوز والنسـوية السوداء، والمرأة والعرق والفئة، وهل نلغي السجون؟، إذا جاؤوا في الصباح.

منحت الدكتورة أنجيلا ديفيس جائزة شاتلزوورث لحقوق الإنسان (التي تحمل اسم القس المعمداني الذي كان زميلاً لمارتن لوثر كينغ)، في التاسـع عشـر من حزيران، «يوم الحرية» وانتهاء العبودية في الولايات المتحدة الأمريكية. ويأتي هذا التكريم لأيقونة الحركة النسوية والحقوق المدنية ذات الأصـل الإفريقي، وهي تطالب بإلغاء مؤسستي الشرطة والسجون في الولايات المتحدة، بوصفها عنصريتين عنيفتين بطبيعتهما.

وعـن هذا قالت: «**نحن لا ننظر إلى الشرطة والسجـن بصفتهما مؤسستين منفصلتين. يجـب أن يبقـى هذا في صميم جهودنـا لبناء المجتمع الإنساني. نحن ننظر إلى الإلغاء من منظـور ثوري يقتضـي أن نفهم ونقاوم، ليس المؤسسة وحدها، بـل كل الظروف والقوى التي تمكن من استمرار وجودها. نحن لا نضيف ببساطة كلمة (إنساني) إلى اسم مؤسسة منحرفة، عنصرية جداً بحكم بنيتها، واقعة تحت تأثير عميق لأيديولوجيات جنسية أبوية، فنقول إننا نعلـم أن الشرطـة، ونناضل من أجل شرطة عنصرية أكثر إنسانية! ونقول إننا نعلم أن الحبس متحيز طبقياً بطبيعته، وعنيف بطبيعته، لذلك فلنكافح من أجل تحيُّزٍ طبقي أكثر إنسانية، من أجل شكل أكثر إنسانية للعنف**».

وقد كان مجلس معهد برمنغهام قد أعلن منح الجائزة لديفيس عام (٢٠١٨م) ثم تراجع، وقال في بيان نشر على موقعه الإلكتروني: «بعد فحص دقيق لبيانات السيدة ديفيس والسجل العام، استنتجنا أنها للأسف لا تستوفي جميع المعايير التي تستند إليها الجائزة»، وأضاف «أن مجلس الإدارة يحترم ما قدمته ديفيس بصـفتها باحثةً وشخصـية مشهورة في تاريخ الحركة المدنية، ولكنه يعتقد أن قرار عدم منحها الجائزة يتناغم بشكل كامل مع المثل العليا وأفكار القس شـاتلزوورث». إلا أن المجلس تلقّى انتقادات قاسية، واستقال ثلاثة من أعضاء مجلس إدارة المعهد، احتجاجاً على هذا القرار، فتراجع المجلس عن موقفه،واتصل مراراً بديفيس، ليعيد إليها الجائزة.

وكان قرار التراجع استجابة لضغط اللوبي الصهيوني في المدينة، ورداً على نقد ديفيس الدائم لسياسات سلطة الاحتلال الاسرائيلي، ومطالباتها بمقاطعة إسرائيل. وقال عمدة المدينة راندال وودفين «إنه مستاء من تراجع مجلس إدارة المعهد عن قراره الأصلي، الذي جاء نتيجة احتجاجات الكمونة اليهودية وبعض حلفائها». وكتبت ديفيس في صفحتها في (الفيس بوك): «إن القرار يتعلق بدعمها للعدالة في فلسطين»، وأضافت: «**لقد كرست جزءاً كبيراً من نشاطي للتضامن الأممي، وإن سحب الجائزة لا يمثل هجوماً ضدي فحسب، بل هجوماً ضد جوهر عدم تجزئة العدالة**».

جعلها دورها النضالي واحدة من ألمع المثقفين الجذريين في الولايات المتحدة الأمريكية. وما تزال ديفز تلقي المحاضرات المهمة في الجامعات وفي كثيرٍ من فعاليات العديد من المنظمات السياسية والاجتماعية.

اهتمت في دراساتها الأخيرة، بالترابط بين مختلف أشكال الاضطهاد، ومختلف الحركات التي تتشكل لمقاومتها، في إطار نضال واسع النطاق ضد الليبرالية الجديدة ومنطقها المعادي للإنسان وآلياتها في السلطة.

-حصلت أنجيلا ديفيس عام (١٩٧٢م) على عضوية الشرف بمدينة ماغدبورغ ، في أول زيارة لها إلى ألمانيا الشرقية، وهي المرأة الوحيدة التي حصلت على هذه الجائزة إلى الآن.

-حصلت على جائزة لينين للسلام عام (١٩٧٩م).

-حصلت على جائزة حقوق الإنسان عام (٢٠٠٤م).

الحكماء والحياة

قال الحكماءُ عن الحياة كثيراً من العبارات المؤثّرة، ووصفوها بوصوفٍ يليقُ بعمقها، إذ إنّ بعضهم عَدّها سجناً كبيراً مزدحماً، ولا فكاك من هذا السجن إلا بمغادرة الحياة بالموت، ولهذا تُعدّ الحياة بمفهومِها الواسع من أكثر المسائل التي وصفَها الحكماء، ومن أشهر أقوال الحكماء عن الحياة ما يأتي:

أبراهام لنكولن: العبرة ليست في السنوات التي عشتها، بل في نبض الحياة في تلك السنوات.

آرثر شوبنهاور: الحياة تتأرجح كالبندول بين الألم والملل.

أفلاطون: الحياة أمل، فمن فَقَدَ الأمل فَقَدَ الحياة.

ألبرت آينشتاين: في المدرسة يعلمونك الدرس ثم يختبرونك، أما الحياة فتختبرك، ثم تعلّمك الدرس. يبدأ الإنسان في الحياة حينما يستطيع الحياة خارج نفسه.

باولو كويلو: إنّ الإنسان الذي لا يعرف الإصغاء لا يمكنه سماع النصائح التي تُعدها الحياة في كل لحظة.

بليز باسكال: تكون الحياة سعيدة حينما تبدأ بالحب، وتنتهي بالطموح.

بوبليليوس سيروس: الحياة قصيرة، لكن المصائب تجعلها طويلة.

توفيق الحكيم: بورك من ملأ حياته بعمل الخير؛ لأنه أدرك أنَّها أقصر من أنْ يضيِّعها بعمل الشر.

تولستوي: الشخص الذي لديه فكرة خاطئة عن الحياة، ستكون لديه دوماً فكرة خاطئة عن الموت.

جبران خليل جبران: المتشائم لا يرى من الحياة سوى ظلِّها.

سقراط: الحياة من دون ابتلاء لا تستحق العيش.

سوفاج: ليس للحياة قيمة إلّا إذا وجدنا فيها شيئًا نناضل من أجله.

شارلي شابلن: ستجد أنّ الحياةَ لا تزال جديرة بالاهتمام، إذا كنت تبتسم.

شكسبير: الحياة في نظر الطفلة الصغيرة صياحٌ وبكاء، وفي نظر الفتاة اعتناء بالمظهر، وفي نظر المرأة زواج، وفي نظر الزوجة تجربة قاسية.

شوبان: الحياة قطار سريع، ما اجتازه حلم، وما هو مقبل عليه وَهْم.

غوته: الحياة بلا فائدة موت مسبق.

فريدريك نيتشه: الحياة جدل بين الذوق والتذوّق.

لامارتين: الحياة شعلة إمّا أنْ نحترق بنارها، وإمّا أنْ نطفئها ونعيش في ظلام.

محمد الشواف: الحياة رواية جميلة عليك قراءتها حتى النهاية، لا تتوقف أبدًا عند سطر حزين قد تكون النهاية جميلة.

مصطفى كمال: لا حياة مع اليأس، ولا يأس مع الحياة.

مصطفى محمود: في الحياة رذيلتان اثنتان فحسب، أن تكذب على نفسك، وأن تخاف من إنسان يمرض مثلك ويموت مثلك، تخلَّصْ منهما وكن جريءَ القلب، تكن رجلاً فاضلاً. إنّ الحياة لا طعم لها بلا أمل. إنّما سر الحياة هو أن تبذل في سبيلِ غاية.

هاروكي موراكامي: في حياة كل شخص نقطة لا عودة.

وليام جيمس: الإنسان يمكن أن يغيِّر حياته، إذا ما استطاع أنْ يغيِّر اتجاهاته العقلية.

❀ ❀ ❀

هاما سينغ

ميجو

ترجمة: نظار.ب. نظاريان

اختيار وتقديم: ناظم مهنا

هاماسينغ (هاهمبرسوم كلنيان)

(١٨٩٨-١٩٤٣م)

اسمه الأدبي هاماسينغ، أما اسمه الحقيقي فهو (هاهمبرسوم كلنيان)، من أشهر الكتّاب الأرمن، ولد عام (١٨٩٥م) في قرية بيرجالج من قرى مدينة خربوط في تركيا. أنهى دراسته الثانوية في مسقط رأسه، ووسّع ثقافته الأدبية بعد أن دَرَسَ أعمال كبار الشعراء والكتّاب الأرمن، أمثال: وأروجان، وسيامانتو، وإسحقيان من الشعراء، ومن الناثرين أمثال: رافي وزارتاريان... وغيرهم. سافر إلى الولايات المتحدة عام (١٩١٣م) وكان والده قد سبقه إليها. كان يدرس في جامعاتها نهاراً ويشتغل عاملاً في الليل لتأمين لقمة العيش. واتخذ له التصوير الضوئي مهنةً. جَالَ عام (١٩٣٨م) في كل من أوروبا ومصر وسورية والبلقان. في عام (١٩٦٦م) حينما كانت الجالية الأرمنية في الولايات المتحدة تحتفل بيوبيله الأدبي الخمسين وبلوغه السبعين من العمر، وحينما كان يلقي كلمته على جمهور المحتفلين وقف ذلك القلب فجأة وهو على المنصة كجندي يقع شهيد معركة الوطن، وقع شهيد الكلمة قبل أنْ يتمتّع بسعادة التكريم.

له مكانة خاصة في الأدب الأرمني بصفته أديباً يجسّد بقصصه حياة أهل القرية بكل وجوهها، يصوّر بكلّ دقةٍ وبراعةٍ وبأسلوب شاعري، وبكلّ جمال القصة الواقعية وفنّيّتها، حياة القرية وبسطاءها وأشرارها، ففي قصصه نجد قوة أنامل الفنان التي تحرّك الأحداث وتتلمّس مواضع الجمال، تبحث عن أدق الخلجات النفسية وأرقّها، معبّراً عن أسمى المشاعر الإنسانية التي كثيراً ما تختفي تحت ركام المعاناة وقساوة الحياة.

لم يكن هاماسينغ ناثراً فحسب، وإنما كتب الشعر وأجاد فيه، فهو قاص وشاعر وروائي، كتب القصة الشعرية، كما كتب القصة الشعرية الساخرة بشكل لم يضاهيه فيها أحد مثل الكوميديا المقدسة. إلا أنه أخذ مكانةً أكثر فأكثر في مجال القصة القصيرة، وله رواية كبيرة تعدُّ من أنجح الروايات في الأدب الأرمني هي «الفارس الأبيض». ظلت مضامين قصصه تدور في فلك قريته في مسقط رأسه خربوط، وظلت ذكريات وطنه الغالي تجتذبه بنشوة ترابه وأهله وبكل ما يمت إليه، تسحره وتسكره.

من مؤلفاته نذكر ما يأتي:

١- القرية، قصص، بوسطن ١٩٢٤.

٢- المطر، قصص، باريز ١٩٢٩.

٣- الفارس الأبيض.

٤- ١٢ قصة، منتخبات.

٥- الكوميديا المقدسة.

القصة هذه نشرت في مجلة الآداب الأجنبية بدمشق العدد /٣٢/ آب ١٩٨٢م.

ميجو

انتشــر الوباء في تلك السنــة بين الحيوانات، فكانت الثيــران تتساقط تحت النير، والأبقار بين القطيع. في تلك السنة، لست تدري بأي مرض، مات لوليك أوفان.

حينما مــات أوفان، خلَّفَ وراءه داراً خربة، غليوناً ثميناً مصنوعاً من خشب الكرز، وامرأة وبقرة مبقّعة الظهر، فتى في الرابعة عشرة– هو ميجو.

غــدا ميجو بعد موت أبيه فتى القريــة اللص. سروال أحمر ممزق كان يستر عورته، ففــي فصول الصيف كان نصف عارٍ تقريباً، أما في الشتاء فكان يتدثّر بعباءة أبيه بعد أن جعلها على مقاسه.

– ميجــو! آه يا ميجو، يا خرّاب البيوت، المعلف فــارغ، هل تقرض البقرة أرجلها؟ لتقرض أنت أرجلك يا ميجو، يا خرّاب البيوت.

مــا يكاد ميجو يجلب البقرة من الحقل إلى الدار حتى يتسلّق، في هذه المرة سطح الدار، ليرجم العصافيــر الدورية التي تقف تحت مدخنة دارهم. كان ميجو يستمع إلى لعنات أمه المتصاعدة تصاعد الدخان من المدخنة. كان ينزل من السطح. كانت البقرة وميجــو يذهبان معاً إلى الحقــل. البقرة تسير من الأمام في كسلٍ ضاربة بذيلها طرفَيْ بطنها، وميجو من خلفها يصفِّر أغنية ما.

حينمــا تفتّح الربيــع كان ميجو يغدو في الحقول كما لــو كان يمتلك أقداماً كأقدام الماعز. كثيراً ما كان المسافرون من المدينة يمرّون من طرف جبل (القديس سركيس)، يرونــه في المرج السفلــي، تحت ظل البقرة يجرجر جثة غراب ما. أو واقفاً مثل الصنم تحت أشعة الشمس يعذب أرنبة تتدلّى من أذنيها بين يديه.

فـــي المســـاء حينما كان فلاحو الحقـــول –وقد عادوا إلى منازلهـــم– يفكّون النير، ويُدخِلُـــون الثيران إلى الزريبة، في وقت متأخر، كان ميجـــو يظهر ممتطياً ظهر البقرة، يدخل القرية وقد تدلّت ساقاه العاريتان المحروقتان من الشمس، وعلى كتفه خشبة علّق في نهايتها أحد طيور العقعق بلونه الأسود والأبيض.

كانت ضحية ميجو في ذلك اليوم عقعقاً حاول مرات، تحت شمس الظهيرة، أن يحطَّ على ظهر البقرة المبقّع بالأسود والأبيض.

كان ميجو بقفزةٍ خفيفة ينزل من على ظهر البقرة. فكان أقرانه يلتفون حوله، وهم من الفتيـــان الذين عادوا توّهم مـــن الكنيسة. وكذلك بعض الفلاحين وقد عادوا أيضاً توّهم من الحقول.

كان أحد الفلاحين يسأله: كيف تنعق البومة يا ميجو؟

ويتكوّم ميجو على نفسه تحت الحائط، تجحظ عيناه، ويصيح مثل البومة التي تتأمل القمر.

– ميجو، كيف تخور بقرتكم؟

يتدخـــل فلاح آخر ويجعل ميجو من يديه أقدامـــاً رافعاً أنفه إلى الأعلى فيخور مثل بقرتهم تماماً.

– موووو، موووو.

كان ميجـــو يتمدّد على الأرضـــ ويقلّد الأرنب، وقرض السنجـــاب للجوز، كان يقلِّد أصـــوات مختلـــف العصافير، في حين البقرة على مقربة منه كانـــت تهزُّ رأسها بصبرٍ وأناة، وتلحس ظهرها منتظرة أن تسدل الستارة الأخيرة.

آه يا ميجو، ميجو أحفرُ قبرك بيدي إن شاء الله، يا خرّاب البيوت يا ميجو. فقد عاد المصلّون، وهبط الظلام، أين تركت البقرة؟ وأنا أنتظرها لأحلبها.

هـــي أمه التي كانت تبحث عن ميجو في أزقة القرية مرسلة لعناتها عليه. كان ميجو يغيب عن الأنظار فجأة حينما يسمع من بعيد لعنات أمه.

في تلك الليلة لم يعد ميجو إلى الدار.

فـــي الليالي وفي وقـــت متأخر جداً، حينما كان القرويون ينامـــون، بعد تعب يومهم، على أسطحة منازلهم باطمئنان وهدوء وجباههم تراقب النجوم، كان ميجو يتسلّل بقفزة من الحديقة القريبة من بيت مرضو، ثم يتسلّق شجرة التوت ومنها ينتقل ببطء إلى التخت الخشبي العائد لبيت مرضو. وهناك فوق الأعواد اللينة كان ينام متكوّراً على نفسه ككلب ما.

***

كلينك، كلينك، كلينك.

كان الطحـــان نافو يَسنّ رحى الطاحونـــة. التفت إلى الخلف حينما قفز شيء ما من شرفة السطح إلى الأسفل- فكان ميجو.

- أهـــذا أنت يا ميجو، يا مبارك الوالد. -قال نافـــو- ظننت ثعلباً ما قد قفز وهرب. تعـــال واجلس. انظر يا ميجو كيـــف أسنُّ حجر الرحى. تعلَّمْ يـــا ميجو. كان أبوك من أحسن أصحابي. انظر هكذا، اقعد هنا.

كان الطحان يستمرُّ في سنّ حجر الرحى. كلينك، كلينك، كلينك.

في اليوم التالي، والظلام لا زال يخالط النور، كان الطحان العجوز يطرق باب لوليك أوفان.

- يا بنت، يا ساريك.

- ماذا يا عم نافو.

- هـــذا ميجو البارحة، ســـرق كيس دخانـــي وغليوني أيضـــاً. كان غليوناً حسناً يا ساريـــك. إنـــه معي منذ عشرين سنة. لا أستطيع البقاء مـــن دون غليون. من أين لي أن أعـــرف. كنت أسنُّ الحجر وكان ميجو جالســـاً قربي، وفجأة نظرت فلم أجد ميجو ولا الغليون.

- آه يـــا ميجو، ميجو، لينازعك الموت سبعة أيام، يا خرّاب البيوت، يا ميجو -كانت أمه تصب لعناتها على رأسه.

- لا تلعنيه يا ساريك إنه ولد جاهل.

- كيف لا ألعنه يا عم نافو، فداك روحي. البارحة جاء غوكاز الأقرع، لم يكن قد دخل بيتنا منذ وفاة زوجي.

- يا بنت يا ساريك.

- ماذا يا غوكاز.

- أين ذلك الولد، ميجو.

- ليتك رأيته يا عم نافو، كان ثائراً، وقد حميت قرعته.

في الصباح الباكر، مع استيقاظ الدجاجات، يذهب ميجو إلى جبل القديس سركيس، وهناك يسرق فخ غوكاز الأقرع. قل لي يا عم نافو، فداك روحي، ماذا أفعل؟ لا يأتي إلى البيت في الليالي. كان بالأمس حينما قذفني بحجرة كادت تفج رأسي.

لـــم يكن نافو الوحيد الذي جاء يشكو، ولا غوكاز الأقرع. فما كان يمر يوم من الأيام دون أن يطرقوا باب لوليك أوفان، وينادون ساريك.

كان العمـــال الزراعيون يبحثون عن ميجو حينما كانوا يعثرون على آثار أقدام بقرة ما في أراضيهم المزروعة حديثاً. كانت ماما خاتون تأتي حينما كانت تجد ساق دجاجة من دجاجاتها مكسورة.

ما كاد الطحان نافو يغيب خلف عوجة الزقاق حتى دخلت بسرعة الأخت مانان إلى الدار.

- ساريك يا بنت، الويل لك، أين هذا المدعو ميجو؟

- ما الأمر يا أخت مانان؟

- يا بنت، هذا ابنك، حطّم جرة عروستنا الجديدة على طريق النبع. كانت جرة جديدة، جديدة، لونها أحمر، ساريك -كانت الجرة على كتف العروسة فقذفها بحجرة حطمتها، فعادت العروسة المسكينة إلـــى البيت والمياه تتقاطر من أثوابها. وأنت، أتفتخرين بأن لك ولداً صبياً؟

- ليســـ لي صبي يا أخت مانان، أنا لا أريـــد صبياً مثل هذا، كانت ساريك تجيبها وهـــي تبكي. فكيف لا أبكي حظي. يا ليت هذه الخرابة كانت قد هدمت فوق رأسي حتى

لا أرى أياماً مثل هذه الأيام. آه يا ميجو، حرام عليك حليبي، يقبرونك تحت التراب بطولك يا خرّاب البيوت.

– لا تزعلي يا ساريك، إنه لا يزال صغيراً، فلن يبقى على هذه الحالة غداً. –قالت الأخت مانان ثم أضافت– غداً يأتي الخريف وتفتح المدارس أبوابها، فأرسليه إلى المدرسة ليتعلّم القراءة والكتابة ويصبح منشداً في الكنيسة.

لم تكن نصيحة الأخت مانان بجديدة، فما أكثر ما كانت تقولها حينما كان لوليك أوفان على قيد الحياة، فكثيراً ما تقول لساريك.

– ساريك، فكري وقيسي، أرسلي ابنك إلى المدرسة ليتعلم الكتابة، ولئلا يترعرع راعياً.

كانت ساريك، بعد موت زوجها، عبثاً تحاول إرسال ميجو إلى المدرسة حينما كانت المدرسة تفتح أبوابها في كل خريف.

كان الفصل خريفاً، وكانت أعمال البيدر على وشك الانتهاء، كانت أجنحة العصافير الملونة قد مرَّت من كبد السماء الزرقاء منذ زمن.

ذات يوم من أيام الآحاد، سمعت ساريك صوتاً جديداً يرتّل الصلاة، وهي جالسة في الرواق الخلفي من الكنيسة. بعد انتهاء الصلاة، رأت ساريك على الباب رجلاً مسناً يرتدي بنطالاً وعلى رأسه قبعة طويلة من دون شرابة، وقد اصفرَّت شعرات شاربيه من كثرة التدخين، وهو يتجه مع نائب القس إلى الدار.

كان معلم القرية الجديد دون شك.

في اليوم التالي استيقظت ساريك باكراً قبل قرع ناقوس الكنيسة. كان الظلام ما زال سائداً في الزقاق حينما نظرت إلى خارج الدار فرأت الأخ مقدسي، وقد حمَّل حماره قطناً، يتجه نحو المدينة وهو يتمتم مقطعاً من صلاة.

قالت ساريك: يا أخ مقدسي، فداك روحي، خذ هذه القروش العشرة واشترِ لميجو كتاباً للقراءة.

فــي ذلك المساء، حينما عاد ميجو والبقرة من الحقل إلى البيت، قدّمت له أمه كتاب القراءة وهي توصيه بأن يتجه غداً باكراً إلى الكنيسة ومنها إلى المدرسة، بدلاً من أخذ البقــرة إلى الحقل. وانشغلت هي أمام السراج بخياطــة دشك مدرسي صغير لميجو، كانــت الأم تحــاول، في أثناء حديثهــا أن تجعل كلامها حلواً، مــع تقديم الوعود، لئلا يغضب ميجو، ويهرب من البيت.

تأمَّــل ميجو كتاب القــراءة الذي كان كتاباً جديداً بغلافــه الأخضر، وأخذ يتصفّحه تحــت ضوء السراج وهو جالس القرفصــاء، وبالقرب منه كان يرتاح العجل المولود في تلك السنة.

كان الكتــاب يحمل على غلافه صورة القديس مســروب، بجبهته العريضة المنورة، ويــده اليمنى ممدودة فوق صــدره الأيسر، وهو يحدق في السمــاء بعينيه المنتفختين الواسعتين راجياً النور لاختراعه. في الصفحة التالية رأى ميجو صليباً بأربعة أطراف، واستمــرَّ التصفح، وإذ بــه ماذا يرى. رأى فخ غوكاز الأقرع بالذات تماماً. رأى دجاجة ماما خاتون الأم، وقد ضمّت تحت جناحيها صوصها.

كتــاب القراءة، كان قد غدا عالــم ميجو، فرأى فيه أعشاشــ العصافير، ورأى فيه الأرانب، وكذلك الكلب كومو، العائد لعائلة طاطو.

أحبَّ ميجو كتــاب القراءة، فتصفّح صوره مرات ومرات، ثم نام بعد أنْ وضعه فوق مخدته.

في الليل رأى ميجو حلماً، ورأى في حلمه، بأن كتابه ذا الغلاف الأخضر قد فتح أجنحته وأخذ يطير فوق المرج، وكانا، هو وبقرته، يريان طيران الكتاب ووقوفه فوق قبة الكنيسة.

في الصباح الباكر لبس ميجو قنبازه المخصّص ليوم الأحد، ووضع الكتاب والدشك تحت إبطه واتجه صوب الكنيسة. في الكنيسة لم يضع ميجو الكتاب والدشك على الأرض مــن تحت إبطه، وكان بيده الثانية قابضاً على طربوشه بقوة، كان يتكلّم بصوتٍ عالٍ مع جارهم مانوئيل قائلاً: إنَّ فخ أوفان الأقرع موجود داخل كتابه.

حديث ميجو بصوتٍ عالٍ، عدم رسمه شارة الصليب على وجهه، احتفاظه بطربوشه، والدشـــك تحت إبطه، وحتى مظهــر أنّه تلميذٌ، كل هذه كانت كافية لإثارة موجة الضحك بين التلاميذ.

بعضهم كان، داخل الكنيسة، يغطّي فمه بيده لإخفاء ضحكه.

بعد انتهاء الصلاة خرج التلاميذ من الكنيسة وهم يتزاحمون، واتجهوا نحو المدرسة. فتبعهم ميجو. وأخذ ينتقـــي مكاناً له قرب جارهم مانوئيل، ففرش الدشك على الأرض، وقعد، وبعد لحظة اقترب منه ابن قندلفت الكنيسة وهو يقول:

– أيييي ميجو. هذا مكاني. اتركه حالاً.

لم يكن ميجو مـــن الذين يغادرون مكانهم بسهولة. حتى إنه كان يستعدُّ لضرب ابن القندلفت بمرفقه لو لم يدخل معلم الصف، ويسود الهدوء بين التلاميذ فجأة.

قام ابن القندلفت إلى المعلم يشكو له أمره قائلاً: أستاذ، لقد احتلَّ ميجو مكاني.

كان اسمه جديداً بكل معنى الكلمة بالنسبة إلى المعلم.

سأله المعلم: مَنْ ميجو؟

– ميجو ابن لوليك أوفان.

رأى المعلــم صبياً حديث العهد، جالساً قـــرب العمود، يتكلّم بصوتٍ عالٍ، ويعرض لمانوئيل صور كتاب القراءة.

قال المعلم منادياً ميجو: تعال إلى هنا يا صبي..

لـــم ينتبه ميجو إلى أن المعلم كان يتكلّم معه، لأنه كان مشغولاً بصور كتاب القراءة. حتى أخذ التلاميذ ممن في جواره ينحرونه بمرافقهم منبِّهينه إلى كلام المعلم.

حينما نهض ميجو من مكانه وجد الدشك ينجر وراءه. فارتفعت قهقهة التلاميذ. كان ميجو قد وقع في حيرة تقريباً.

سأل المعلم: مَنْ الذي فعل ذلك؟

– مكر. وشى صبي من الزاوية.

كان مكــر الأحــدب الجالس على يسار ميجو، هو الــذي، دون شك، قد ربط الدشك بطرف ثوب ميجو بدبوس ما.

صاح المعلم: قِفْ يا مكر.

وَقَفَ صبي ممروض بعينيه الخضراوين تقريباً.

– افتح كفّك.

فتح مكر كفّه مرتعداً، فضربه المعلم ضربتين بعصا خشبية.

قال المعلم وقد اتجه نحو ميجو بوجهٍ عابس: هيا قل ما اسمك.

– ميجو. ميجو بكل صراحة.

ضحــك التلاميذ من جديد، لأن ميجو كان قــد أجاب بصوتٍ عالٍ أكثر من الطبيعي بكثير.

– اسكتــوا. صاح المعلم في التلاميذ، ضارباً الطاولة بالخشبة التي كانت بيده عدة ضربات.

– ما شهرتك؟

– ميجو، ميجو. كرر ميجو بصوتٍ عالٍ أكثر من ذي قبل.

– أنا أسألك عن شهرتك.

– أوفاتيان. أجاب أحد التلاميذ من طرف الصف.

– مَنْ كان هذا؟ التفت المعلم.

– كربو. وشى تلميذ آخر.

– قف يا كربو.

فوقف صبي قصير القامة ممتلئ الجسم.

– افتح كفك. أنا لم أسألك، أليس كذلك؟

وناوله ضربتين من الخشبة. ثم التفت إلى ميجو.

أعني ما اسم عائلتك، وما اسم والدك؟

أجابه ميجو: لوليك أوفان.

- حسنـــاً افتـــح كتاب القراءة يا ميجو. قـــال المعلم وهو يزيـــل سيمة الغضب عن ملامحه.

نـــدّى ميجو إبهـــام يده اليسرى بلعاب شفتيه، وفتـــح الصفحة التي فيها صورة فخ غوكاز الأقرع.

- لا ليس هناك افتح الصفحة الأولى.

فتح المعلم الصفحة التي فيها شارة الصليب، وأبجدية القديس مسروب.

- قل، أَلِف. بدأ المعلم، وهو يتجوّل في الصف يمنة ويسرة.

- أَلف. كرر ميجو واضعاً إصبعه على الحرف الأول.

- باء.

- باء.

كان ميجـــو يكرر الأبجدية بشكل آلي وينظر فـــي الوقت نفسه إلى وجه المعلم. كأن الأبجدية كانت مكتوبة على وجه المعلم.

وكرر ميجو، وهو يتتبّع المعلم في تجواله، حتى نهاية الأبجدية، حتى الياء، في حين كانت إصبعه واقفة فوق حرف السين.

قـــال المعلم: حسناً تعال واجلس في هذه الزاوية. قامتك طويلة لا تتناسب مع جهلك الأبجدية.

حمل ميجو الدشك، وقعد قرب مكر الأحدب.

ما كانت تمر ساعة حتى قام ميناس الصغير الجالس قربه إلى المعلم يشكوه.

- أستاذ، ميجو ضربني.

- قف يا ميجو، افتح كفك.

في أول يوم، وأوّل مرة ذاق ميجو طعم ضربتين من العصا.

كان ميجو، في ذلك اليوم، قد مزّق غلاف كتابه الأخضر.

في اليوم التالي قام الصبي الجالس على يساره يشكوه إلى المعلم.

– أستاذ، سرق ميجو قلمي.

– أستاذ ميجو سبني. أضاف صبي آخر.

وفي اليوم الثالـــث كان ميجو أخذ يرسم على هوامش كتابه صوراً للعصافير، التي كانت تشبه المقص أكثر من أيِّ شيء آخر.

كانـــت الظهيرة قد اقتربـــت، رأى ميجو قطعة من الشمـــس سقطت من شق النافذة مباشـــرة فوق يده. آه كم كانت جميلة! كانت الشمس تأخذ، في نظر ميجو، شيئاً فشيئاً شكل كائن حي. أقطعة من الشمس فحسب على يده. في حين في الخارج، فوق المروج، بحر من الشمس، حيث كان ميجو يستطيع أن يستحم بالشمس.

كان ميجـــو ينسلـــخ عن جلده، ولاسيّما، حينما كان ظل عصفـــور ما يمرُّ قرب نافذة المدرسة متمسحاً بها. شطح خيال ميجو خارج الصف، إلى جمال الخريف، إلى الأوراق المتساقطـــة على الطرقـــات، وهي تتراقص بجنون فوق الجســـور. تخيَّل الأشجار وهي تشتعل بلون اللهيب. وكأنه سمع من قمة صفصافة يابسة صوت غراب تحمله الريح. وهو كان عاجزاً عن المرور، مع الريح والبقرة، من خلال انسجام ذاك الخريف.

كانت حيطان المدرسة تزداد سماكة شيئاً فشيئاً، وحواجب المعلم كأنها تزداد أكثر سماكة من تلك.

– إييه، ما أكثر ظلم الناس.

ميجو حبسوه في المدرسة، والبقرة حبسوها في الزريبة.

البقرة أيضاً كانت تشكو ألماً في الزريبة، وكانت ترسل صوتها، وهي تحدق بعينيها في الكوة الموجودة في سقف الزريبة طوال الوقت، كوة صغيرة جداً من الضوء فحسب كانـــت تسقط منها، في ساعة معينة من اليوم، بيـــن خيوط العنكبوت. إحساس مشترك داخل كل من البقرة وميجو كان يعيش دون اختلاط.

غداً لن يدخل المدرسة، فكَّر ميجو. ولاسيّما لأنه جالس تجاه مكر الأحدب الممروض، والذي يخرج له لسانه لإغاظته.

كان ميجو مفقوداً منذ يومين، كان بعض التلاميذ قد رأوه فوق شجرة ما، يهدم عش عصفور. وآخرون كانوا قد شاهدوه وهو يستحم في الساقية.

في اليوم الثالث، دخلت أمه ساريك من باب المدرسة، تحمل على ظهرها ميجو، وكصرة ما قذفت به أمام المعلم. كانت قطعاً من الأعواد وخيوط العنكبوت قد علقت برأس ميجو وبجسمه.

– يا أستاذ، روحي فداك، اضربه اضربه، لك جسمه ولحمه وعظمه يا أستاذ. انتشلته من بين أعشاب فوق تخت عائلة مرضو. اضربه فلقة يا أستاذ، حتى تتكسَّر ركبه، لقد أضاع كتاب القراءة. منذ خمسة أيام فحسب اشتريته له. آه كيف أندب حظي وأبكي. ماذا أفعل. آخ يا ميجو، جعلتني معلولة، أخذتك العلة يا ميجو –كانت أمه المتكلمة، وهي تلعنه، في حين كان ميجو يحاول هرباً آخر من باب المدرسة المفتوح.

انتظرته أمه سدى في تلك الليلة. لم يعد ميجو إلى البيت.

كان المعلم قد ملَّه، كما كانت أمه قد ملّته.

احتفاظ ميجو في المدرسة كان مستحيلاً.

في ذاك الشتاء، لم يأت ميجو بحدث يستحق الاهتمام. قتل هرة. أطلق بعض الأسماء على بعض الكلاب. وسرق أيضاً فخ غوكاز الأقرع مع الثعلب.

في أيام الشتاء لم يكن ميجو يبتعد عن دكان الجزار، فكان يشعر بالكبرياء حينما كان الجزار يكلِّفه بعمل ما، أو يكلِّمه.

– ميجو اذهب واجلب الماعز من بيتنا.

فكان ميجو يركض.

– ميجو اذهب واجلب لنا ماء من النبع.

فكان ميجو يركض.

كان ميجو يحب مساعدة الجزار، فكان ينال الامتياز نفسه حينما كان يعلن عن أسعار اللحم، بصوته الطري الحاد.

كان ميجـــو يحب أن يكون جزّاراً، يربط القشـــاط المملوء بالسكاكين، يفتل شاربيه، يميل الطربوش قليلاً فوق رأسه، ملقياً طرف الشرابة على رقبته.

أما في ليالي الشتاء فكثيراً ما كان ميجو يصبِّح داخل زريبة بيت مرضو.

كانـــت لبيت مرضو عتبة كبيرة بعض الشـــيء، وكان المتسولون الواقفون أمام باب الكنيسة يلتجئون إليها في الشتاء لاتّقاء البرد.

كثيـــراً ما كان ميجو يصادف متسولين مجهولين، فَقَدَ بعضهم بصره فقداناً كاملاً، إلا أنهـــم يجيدون الغناء. وآخرون ظهورهم محنية مثـــل الأكياس، وبعيون دامعة، كانوا يحبون رواية حـــوادث معينة لميجو عن غرامياتهم، حتى إنَّ ميجو رأى متسولين أيضاً لهـــم أطفال. في صمت الليل كانـــوا يرقصون فرحين مسرورين. كأنهـــم ليسوا أولئك المتسوليـــن المساكين في النهار، بوجوههم الحزينـــة. لكن ميجو كان قد أحب من بين هـــؤلاء الفرسان ذوي الأسمال متسولاً واحداً، في إحدى عينيه غبش يحكي الحكايات. كانـــا يرقدان جنباً إلى جنب وقد تمدد ميجو فوق سرج الحمار، أما الشحاذ فقد جعل مخدة له كيس الخبز اليابس. وبعد مدّة كنت تسمع الشحاذ ينادي.

– ميجوووو.

– هييه.

– أمستيقظ؟

– همممم.

– لقد صاحت الديكة.

لم يكن ميجو يستيقظ حتى يسمع الشحاذ يقول.

– ميجو استيقظ سأحكي لك هذه المرة حكاية الحصان الطائر.

كان ميجـــو يهرس أنفه ويفرك عينيه، ويستيقظ. كم كان يحب الاستماع إلى حكايات الشحاذ! فالحكايات كانت بالنسبة إليه حياة واقعية، تأخذ وجودها، حينما كان الشحاذ يبدأ راوياً.

- كان يا ما كان، ملك همام...

كان ميجـو يمتطي متن الحصان الطائر مـع بطل الحكاية، يطير إلى أطراف الدنيا، يقاتل الجن وينقذ فتاته، ويا لها من أعمال يقوم بها...

ذهــب حتى ميجو، في ذلك الشتاء، مع الشحاذين إلى القرى القريبة للتغرب. تجوّل معهــم بعض القرى ويد الشحاذ على كتفه، ثم عاد مــن جديد إلى القرية يحدوه شوق كبير.

***

كان الفصل ربيعاً. غزرت مياه الينابيع، وفاضت الجداول. نشرت الأشجار جذورها داخــل التراب أكثر فأكثر. تحت كل تربة كانت البذرة تحبل. حياة في كل مكان وحركة في كل مكان. كل وشمة للنبات تختلج في سبيل الإخصاب.

كانت الثيــران في الحقول توسّع فتحــات مناخيرها، وترفع خطومهــا إلى الأعلى تستنشم مؤخرة الأبقار.

ففي فيض حياة الربيع تلك، كان ميجو يشاهد كل صباح ممتطياً ظهر البقرة.

فــي يوم ربيعي دافئ، دخل ميجو بستان الخضار العائد للعم سوكيك لمطاردة طير هدهد أعرج سقط فوق سطح كوخ البستان، فاقترب ميجو من عتبة باب الكوخ. لم يعرف ميجــو لماذا اختبأ خلف الأشجار، ولماذا أخذ يتأمّل عري الفتاة وهي من أقرانه، التي كانــت قد تكوّرت علــى نفسها عارية تقف على كعب من كعبيهــا، فكأنها فينوس واقفة داخل آنية فخارية.

كانــت أمهــا تصبُّ الماء بالطاســة، وتمشط شعرها الطويل المبلــل المرسل حتى ظهرها.

كان ميجــو أميــر الحقول، ولكنه لم يكن قــد رأى في الطبيعة كائنــاً يسحره بقدر ما سحره عري لوسيك... نسي ميجو الهدهد، نسي بقرته، وخرج من بين الأشجار.

رأتــه الأم ولوسيك فجأةً ميجو يقف قــرب باب الكوخ، بجانب الشجرة، صامتاً مثل الشجرة، يتأمّل دون أن ترفّ له عين.

– هييه ميجو، ماذا تفعل هنا؟ صاحت الأم.

لــم يتكلّم ميجو، كان قد أصبح أخرساً. في حين كانت لوسيك تضيق بخجل ما بين كتفيها أكثر فأكثر، متخذة وضعية إنسان مقرور.

لاحظــت أم لوسيــك بدهشـــة اللهيب في عينـــي الصبي الفتى، وقــد اشتعل بعري ابنتها.

– انصرف من هنا يا ميجو.

لم يتحرك ميجو من مكانه.

– هييه، انصرف. صاحت الأم بغضب، وخرجت من باب الكوخ إلى البستان لطرد ميجــو. في حين كان ميجو يسقط بقفزة واحــدة، في الطرف الثاني من السياج. وغاب ميجو عن أنظار لوسيك مثل الرؤيا كما ظهر فجأة.

فـــي اليوم التالي، أخذ ميجو بقرته إلى قرب بستان العم سوكيك وقفز إلى البستان من فوق السياج، على بعدٍ لا بأس به من الكوخ.

رأى ميجو هذه المرة العم سوكيك وهو يحفر الأرض بالرفش وقد شمّر عن ساعديه. وبقربه وقفت لوسيك بجانب كيس البطاطا، تساعد أباها.

كان العم سوكيك قد لاحظ أن ميجو قفز من فوق السياج، لكنه لم يغضب.

– هييي، ميجو، ماذا تعمل في هذه الأماكن. صاح العم سوكيك. –إييه تعال وساعد لوسيك حتى تنتهي بسرعة.

اقتــرب ميجــو مــن لوسيك، فنظــرا إلــى بعضهما بعضـــاً، واصطبــغ وجهاهما بالاحمرار.

– انظر إلى لوسيك وافعل كما تفعل. أوعز العم سوكيك.

كان ميجو يتنـــاول حبات البطاطا من داخل الكيس مثل لوسيك، ويلقيها في الحفرة التـــي حفرها العم سوكيك، ثم يغطيها بطبقة من التراب. كان الأمر سهلاً وبسيطاً جداً، ولكن ميجو لم ينقطع عن النظر إلى لوسيك.

كانت لوسيك فتاة صغيرة في الثالثة عشرة من عمرها، بجسمها الأسمر الذي أحرقته الشمســ. مثل سولاميت في نشيد الأنشاد، كان جسمها قد رأى شمساً. كانت قدماها عاريتين فوق التراب. إنها تقف على ساقيها العاريتين كأنها زهرة دوار الشمس، تحوم حولها الفراشات تبغي الوقوف على فستانها، على كتفيها، وعلى جداول شعرها.

رأى ميجـــو في لوسيك الحقل كله، بفجره وبغروبه، وجد فيها قطعة من طير الحمام، قطعـــة من الثعلب، قطعة من الأرنب، قطعة من البقـــرة، وقطعة من السماء. كان لعينيها جمال عيني عجل ما، نزل فيهما هدوء الحقول وقلقها، كان أشد نعومة من رفيق أجنحة صغار الحمام حينما تطير فوق الرابية لتحطَّ على صخور جبل القديس سركيس الناتئة الغبـــراء. كان سواد حاجبيها أشـــد من سواد ريشة غراب سقطـــت فوق الثلج. كانت لفستانهـــا ألوان زاهية مثل ظهر بقرتهم. كان ميجو يشعر بشيء مجهول ما كلما كانت كفه تلامس كف لوسيك في أثناء إخراج البطاطا من داخل الكيس.

رأى ميجو فتيات مثل لوسيك في الحكايات التي كان الشحاذ يرويها له.

كان ميجـــو منزعجـــاً، كما هـــي حالة حبة القمح تحـــت التراب حينما تـــرى أشعة الشمس.

لوسيك كانت شمس ميجو.

ما عاد ميجو يأخذ البقرة إلى الرابية، ففي كل يوم يذهب مع بقرته إلى جهات بستان العـــم سوكيك، فيترك البقرة في الأرض اليابسة الجـــرداء، ويقفز من فوق السياج إلى البستان ويختبئ بين المزروعات. كانت البقرة قد لاحظت أن ميجو لا يهتم بها كالسابق، فكانت ترفع عقيرتها بالصياح تحت الشمس من لظى العطش. ما كانت تجد شيئاً لتأكله

بين الحقول الجرداء، فلم يكن ميجو يقترب منها، ما عادت ترقد في ظل الأشجار ورأس ميجو مستقر على بطنها.

عبثـاً كانت البقرة تخـور في الحقول. في حين كان ميجـو مختبئاً تحت مزروعات البستـان يحرس كلما مـرَّ عصفور، أو حينما تحرك الريـح المزروعات، حينما يسمع صوت العم سوكيك أو زوجته، وأخيراً حينما تظهر لوسيك بين الزرع بقامتها وقد وهبت شعرها للريح.

– لوسيك. كان ميجـو يكلِّم نفسه بدرجة من العمق وبصوت لا يكاد يسمع، بصوت حكيم رزين حتى إنك تتخيَّله حيواناً عجماً انطلق لسانه فجأة بالكلام.

– لوسيـك ألـم تبـق معك بطاطا للبـذار؟ كان يكلّمهـا ميجو وهو خـارج من بين المزروعات.

لن تبقى هناك حبات بطاطا للزراعة. فكانت لوسيك تمر مع الريح، دون إجابة، وتغيب بين المزروعات مثل الريح.

كـم كان ميجو يتمنى أن يصبح فلاحاً لـدى العم سوكيك. يحفر التراب من الصبح حتى المساء، أن يزرع البطاطا، أن يقوم بكل أعمال البستان. لن يطالبهم بشيء لقاء تلك الأعمال الثقيلـة المتعبة، ولا حتى كيلة من القمح. يكفيه أن يكون قرب لوسيك فحسب، ليصبح أخاً لها.

ذات يوم آخر خرج ميجـو من بين المزروعات أيضاً حينما رأى مرور لوسيك. كان ميجو هذه المرة قابضاً على بومة بين يديه.

– لوسيك. ناداها ميجو.

فنظرت لوسيك باهتمام إلى البومة بين يدي ميجو مقتربة منه.

قالت لوسيك: لماذا قبضت على تلك البومة، حرام عليك يا ميجو.

روى ميجو لها الحكاية التي كان الشحاذ قد رواها عن العجوز الشمطاء التي تطير راكبـة متن المكنسة، والتي تكشف عن الحظوظ في إحدى عيني البومة، كما هي تحدد ساعات النهار.

زادت لوسيك اهتماماً، وأخذت تنظر مع ميجو في عيني البومة، فلم يجدا شيئاً سوى صورتيهمــا، في أعماق عين البومة جنباً إلى جنــب، كأنهما جذبا إلى بعضهما بعضاً بخيط حريري ملون.

جلســ ميجو ولوسيك جنباً إلى جنب. روى لها حكاية الشحاذ عن الحصان الطائر. لــم يكن يرويها كما كان يرويها الشحاذ، بــل كان يجعل من نفسه بطل الحكاية، يقاتل الجن، يأخــذ الحصان الطائر ويطيران هو ولوسيك بأجنحــة الملائكة ممتطين صهوة الحصان، فيجتازان الجبال والبحار. فتيان مسحوران ببيكاس. كم كانا يحبان التحليق جنبــاً إلى جنب لرؤيــة العالم، لأن عالم لوسيك وميجــو كان ينتهي خلف جبل القديس سركيس، حيث كانت الشمس تغيب.

كانــا قد نسيا تلك الدنيا التي يعيشان عليها، وللسفــر إلى العوالم الساحرة، كانا يمتطيــان صهوة الحصان السحــري، يمرّان من قرب القمر، حينمــا خرجت فجأة أم لوسيك من بين المزروعات وهي غضبى.

وهرب فجأة ميجو.

– ماذا تفعلين هنا يا بنت، بح صوتي وأنا أناديك. ألم أقل لك يا بنت ألا تكلّمي ذلك اللص ميجو؟ آه لو استطعت القبض لحطمت له ركبتيه. قومي وانصرفي، انصرفي حالاً، اغسلي تلك الأواني. قالت أمها بغضب وشدّتها إلى الكوخ وهي تضربها.

لم تعد لوسيك بعدئذ ترغب في أن يأتي ميجو إلى بستانهم. لم تعد ترغب في الذهاب إلى العوالم المجهولة مع ميجو.

لم تتكلّم بعد ذاك لوسيك مع ميجو، لأن ميجو كان لصاً. كانت أمها تضربها حينما كانت تراها تتكلّم معه.

***

مــرَّ ربيع، ومرَّ صيف وخريف، لكن ميجو لم يكن ليبتعــد عن بستان العم سوكيك. فكان يتــرك البقرة في الحقل، وعلى الطرقات، ويدخل تحــت المزروعات ليشاهد قامة

لوسيك التي تنمو يوماً بعد يوم. في مساء خريفي، حينما خرج ميجو من بين المزروعات وجد البقرة مفقودة مسح الحقل كله بقدميه، ولكن لم يجد لها أثراً، ترى أكانت غاضبة منه، فانصرفت عنه؟ أين غابت يا ترى؟ أي عابر سبيل أخذها معه واختفى؟

كانت البقرة قد فُقِدَت، وكانت أمه قد انقلبت إلى كتلة من اللعنات.

– آخ خ يا ميجو، يا ليتك مت، وقذفت بجيفتك للكلاب آه يا أختي يا أمي لا تلوماني كانت لنا بقرة واحدة فحسب فضيعها. ماذا أفعل، أنا الأرملة، أي باب أطرق. آه يا ميجو يا خرّاب البيوت يا ميجو.

كان آخر شهر للخريف، انتقلت عائلة سوكيك من البستان إلى القرية. وبعد أن قضى ميجـو عدة ليالٍ في كوخ لوسيـك المهجور، وحينما اشتدَّ البرد عـاد إلى زريبة عائلة مرضو. لم يكن ميجو يذهب إلى البيت، ولم تكن أمه تبحث عنه.

في ذلك الشتاء كان ميجو يساعد فلاحي عائلة مرضو، فكان يسوق الثيران إلى الماء، وينقل تبناً من المتابن، وكان كثيراً ما يمضي الليالي مع الشحاذ راوي الحكايات.

– يا أخ ساكو. كان ميجو ينادي وهو يرقد فوق سرج الحمار.

لـم يعد ميجو ذلك الفتى المتحمّس فهو يقلُّ من الكلام، ولصوته نبرة حزينة، وحتى إنَّ الشحاذ كان قد لاحظ على وجه ميجو ظهور بثور صغيرة.

– ماذا يا ميجو؟

– لقد أرقت، أروِ لنا مثالاً يا أخ ساكو.

– نعم يا ميجو، غداً مساء سأروي.

– لا يا أخ ساكو، إني أرقٌ جداً.

– ما بك يا ميجو، بالله نم.

كان ميجو يريد التحدّث عن أشياء كثيرة، ولكنه لم يحدِّث أحداً بشيء، ولا حتى صديقه الوحيـد الشحاذ. كان ميجو صامتاً، مثل الجبل المتطـاول نحو السماء، أو كأشجار السرو عاشقة النجوم.

- احك، احك يا أخ ساكو، آه ما أطول هذه الليالي. كان يتحدّث ميجو.

كان الشحـــاذ يبدأ الحديث ملتفتاً نحو ميجـــو، ويبدأ الحديث وهو يرسل خشخشة الخبز اليابس في الكيس تحت رأسه.

- كان يا مكان ملك همام، له ابنة صغيرة...

كانت الصورة تبدأ في خيال ميجو، وكان العم سوكيك يجلس على قمة جبل القديس سركيســ بألبستــه الزاهية، وعلى رأسه تاج من الذهب له منظــر قبعة القسيس. فكان الملك هو العم سوكيك، أما ابنته فكانت لوسيك.

- ميجو.

- ماذا يا أخ ساكو.

- أمستيقظ أنت؟

- احكِ يا أخ ساكو.

- وذات يوم نزلت ابنة الملك تلك إلى الحديقة الخاصة بهم مع الخدم...

كان ميجو يتخيّل لوسيك، وهي لابسة ألبسة ذهبية تنزل إلى بستانهم مارة من طريق النبع.

- ميجو.

- ماذا أخ ساكو؟

- مَنْ هذا الذي بقربي؟

- احكِ احك احك يا أخ ساكو. إنه العجل.

وكان الشحـــاذ يحكي، كان يزوّج بنت الملك أَحَدَ الرعاة، ويعقد لهم حفلة عرس مدّة أربعين ليلة، ومن جديد يرسل خشخشة الخبز اليابس في الكيس، ثم يدير ظهره لميجو وينام.

لـــم يكن يداعب أجفان ميجـــو، عبثاً كان ينتظر الفجر وعينــاه تحدقان في السقف الثلجي الملفوف بالورق.

كانت ليالي ميجو طويلة جداً.

فـــي أمسيات الشتاء، حينما تخلو الأزقة مـــن السابلة، كثيراً ما كان ميجو يقفز من باحـــة دار العم سوكيك إلى الأسفـــل، وينظر إلى الداخل من ثقب نافذة صغيرة محجبة بالـــورق. فـــكان ميجو يرى لوسيك وقـــد جلست قرب أمها تلفُّ الخيطـــان، وقطة الدار تلعـــب بطابة الخيطان. كانت أمهـــا تغزل خيطاناً بالمغزل اليدوي. أما العم سوكيك فإنه كان يشحـــط غليونه وهو متكئ على المخدة يتصفّح الكتـــاب المقدس. كان ميجو يرى أحياناً لوسيك وهو تقترب من الجرة الحمراء وتجلب ماء لأمها أو لأبيها بالطاسة، حتى إنهـــا كانت تقترب من النافذة ثم تبتعد عنهـــا. كانت حركاتها الصامتة ذات مغزى لدى ميجو.

كان ميجو يتأمل بأنفاس مكبوتة، الهدوء السائد في بيت سوكيك، كان يتأمل لوسيك، يتأملهـــا طويلاً من دون أن يشبع. لم يكن ليبتعـــد عن النافذة حتى يرى أصحاب البيت يـــؤدون صلاة المساء، وحتى يرى العم سوكيـــك يفك زنّاره ويضعه فوق المخدة، حتى تفك لوسيـــك أزرار فستانها. كان ميجو يبتعد عن النافذة حينما كانوا يطفئون السراج فحسب.

في تلك الليلة تحدث ميجو مع الشحاذ كالعادة.

- أخ ساكو.

- ماذا يا ميجو؟

- اروِ أي مثـــلاً يا أخ ساكـــو. كان صوت ميجو يضطرب، وهو يرجو الشحاذ، ففي الحكايات كان يجد حياته وعزاءه الوحيد.

- نـــم يا ميجو، غـــداً عيد القديس سركيســـ، سوف أستيقظ باكـــراً. كان الشحاذ يجيب.

غـــداً أحـــد القديس سركيس. نام الشحـــاذ باكراً تلك الليلـــة ليصعد في الغد جبل القديســـ. كان الشحاذ أيضاً يعرف مصلحتـــه. كان الغد يوم النذور. فأصحاب النذور

سيأتون غداً زرافات ووحداناً من القرى القريبة لأداء النذور، بعد صوم ثلاثة أيّام. وكان يــوم الشحاذ هو يوم النــذور فالناس يغدون أكثر كرماً في أيام الأعياد. يا ليت الثلج لا يسقط غداً، ولا العاصفة تعصف...

لم يكن الشحاذ يريد رفض رجاءٍ لميجو. كانت لديه حكاية جديدة يرويها له في كل مرة. وفي هذه المرة روى له قصة القديس سركيس فأطنب في مدح حصانه. قال: –إن القديس يمتطي صهوة حصانه فــي الليالي العاصفة، حصانه الطائر، صهوة بيكاس، يمــر مــن فوق الجبل، تاركاً على الصخور آثار سنابــك حصانه. وروى له، أنه في كل سنــة يصوم الشباب والصبايا، ثم يحجّون إلى جبل القديس، ويؤدون فريضة الصلاة ليمنحهــم القديس البركة والجمال، يقدّمون طير الحمام ضحية ليحقق القديس أمنيات قلوبهم.

اختصــر الشحاذ قصته ونــام. فلم يكد يغرق في سباته حتــى استيقظ فجأة على صوت ميجو يسأله.

– أخ ساكو.

– هيييه.

– أخ ساكو، ذاك القديس سركيس، هل يحقّق أمنياتي أيضاً؟

– طبعاً يحقق. بالله يا ميجو نم، نم.

كان الصائمــون محظوظين، والشحاذ أيضــاً كان محظوظاً. ففي يوم عيد القديس، وإن كان الطقــس يميل إلى البرودة القارســة، ولكن الشمس كانت مشرقة، وكان الثلج يتلألأ تحت أشعة الشمس كذرات الجواهر المنثورة.

كان الشبان والصبايا قد اجتمعوا من القرى القريبة، وأخذوا يصعدون جبل القديس فرحين مسرورين، وقد ارتدوا أثوابهم الزاهية.

– مَنْ ذاك؟ كان القرويون يتساءلون حينما كانوا يرون شخصاً ما يتبعهم وحيداً.

– لعله شحاذ ما. كان يجيب أحدهم.

–لا، لا، إنه ذئب. كان يجيبه آخر مازحاً.

– وحياة أمي لا هو ذئب ولا هو شحاذ. إنه ميجو بن ساريك. كانت فتاة قوية البصر تصحّح، كان القرويون يمزحون لإثارة الضحك، وهم يعطون ميجو صفة الحاج.

– أأقول لك شيئاً يا هذا. إن ذاك المدعو ميجو آتٍ ليسرق شموع القديس.

– لا لا، إنــه لا يصعد إلى الأعلى. كان متكلم آخر يؤكد إنه ذاهب إلى أفخاخ غوكاز الأقرع، ليسرق الثعالب.

كان ميجــو يتبع الجموع عن بعد، بوضعية مشيِّــع، كما يحدث أحياناً، يسير خلف الجنازة دون أن يكون مدعوّاً إليها.

كان ميجــو حاجاً غير رسمي، فلــم يكن لديه قنباز بألوان زاهية، كان طربوشه قذراً متسخــاً، وكانــت قدماه داخل الحذاء المغطــى بالتبن والجليد، قــد احمرّتا من البرد القارس.

لم يكن ميجو يجــد الشجاعة في نفسه ليصعد الجبل مع القرويين. لذا تبعهم دوماً عن بعد. كان الجمع قد احتشد حول صخرة القديس مشكلاً حلقة. رأى ميجو عدداً من الشحاذيــن هناك ممن يعرفهم، كان هناك المدعو منجيك بائع الحمام، كذلك كان هناك قندلفت الكنيسة يبيع الشموع.

لاحــظ ميجو أن بعضاً من الحجاج كان يشتري الحمام، وآخرين يشترون الشموع، وكلُّ حــاجٍ كان ينحــر الحمام فوق صخرة القديس، ثم يركــع مصلِّباً على وجهه ويبدأ بتأدية الصلاة، طالباً من القديس أن يحقّق له أمنياته.

كان ميجو يتأمل كل هذا. كم كان يرغب في أنْ يركع هو أيضاً ويضرب برأسه صخرة القديســ، ويقدّم له صلاة صغيرة. ما همه إذا ضحك الحجاج من صغر سنه، من وجهه المعقّــر، ومن أثوابه المهلهلــة. كان ميجو على استعداد ليفعل ذلك لو كان يمتلك حمامة ما. لم يكن الحصول على حمامة ما أمراً صعب المنال بالنسبة إلى ميجو. سبق الحجاج

في العودة إلى القرية. فتسكّع مراتٍ عدة حول قن حمامِ منجيك، انتظر فاقد الصبر حتى يخيم الليل، حتى ينسحب الناس من الأزقة، ويدخل منجيك، مع زوجته، إلى الدار.

– هيييه يا رجّال أسمعُ وقع أقدام على السطح. قالت فجأة زوجة منجيك.

– ومَنْ سيكون في مثل هذا الوقت يا امرأة ألا تسمعين صوت العاصفة في الخارج، والبرد.

تكلم الزوج والزوجة من جديد بعد مدّة قليلة.

– سقط شيء من قن الدجاج، انهض وانظر ما الأمر، هيا حرك نفسك.

– اهتمـــي بعملـــك يا امرأة. حتى الكلب لا ينبح في مثل هذا الوقت، ومَنْ سيكون في هـــذا البرد، إنها الريـــح أسقطت خشبة من قن الدجاج إلى الأرض. كان منجيك يجيبها وهو أمام السراج يعدُّ أثمان الحمامات التي باعها في النهار.

لم تكن هي الريح، ولم تكن العاصفة، وإنما كان ميجو، قفز من السطح على الأرض بعد أن سرق واحدة من أندرِ الحمامات التي يمتلكها منجيك.

اتجـــه ميجو نحو صخـــرة القديس سركيس، قابضاً علـــى الحمامة بقوة داخل عبِّه العاري، فاجتاز الجسر، حيث كان يمر مع بقرته في الأيام السعيدة. شاهد ميجو جبل القديـــس وقد لفَّته العاصفة مَـــنْ يعلم، ربما كان القديس سركيـــس نفسه يمرُّ من بين العاصفة والبرد ليأتي مرة واحدة في السنة.

مـــا أكثر الشبه بيـــن لون العاصفة ولون حصانه. لمـــاذا كان القديس في عجلةٍ من أمره.

لا يـــزال هناك حاجٌّ متأخِّرٌ، هو ميجو، الذي كان قـــد قطع نصف الطريق، وهو يبث القوة في قدميه المخدرتين من البرد، ليصل مع الضحية إلى الهيكل حتى يؤدّي صلاته الصغيرة، بهذه المعاني.

«أيها القديس العظيم سركيس، أنحرُ على صخرتك ضحيّتي هذه، وهي أندرُ حمامة من حمامات منجيك، والتي سرقتها.

أنـــا لا أريد منك القوافل، أيها القديس العظيم، ولا أريد تاجاً ولا قصراً. أعطني قوة جيوشـــك، أعطني قوة صخور مزارك، أعطني نبل حصانك لأكون فلاحاً لدى عائلة العم سوكيك».

فـــي الصباح التالي ذهب غوكاز الأقـــرع باكراً إلى جبل القديســـ ليستطلع وضع أفخاخه، صعد الجبل، وقبل الوصول إلى صخرة القديس وجد جثة ميجو، وقد تقلّصت ركبتـــاه، وأُلصِـــق شعره في الجليـــد، وانتصبت عيناه إلى الأعلـــى كأنهما في وضعية الترجِّي قد غرستا في صخرة القديس.

– يا بن الكلب، لو كنت تريد فخاً لأعطيتك إياه. قال غوكاز، وقد تألم، وشتم لأنه فَقَدَ حياته سدى من أجل فخ للثعالب.

وفكر. –لاشك أن ميجو جاء ليسرق فخه.

حمل غوكاز الأقرع جثة ميجو كما كان يحمل جثة ثعلب ما، في أكثر الأحايين، ونزل إلى القرية مباشرة.

كانت الجثة ثقيلة. وقبل أن يصل إلى بيت لوليك أوفان، وضع حمله فوق عجله.

كان الوقت باكراً، ولم يكن الدخان آخذاً في الصعود من المداخن بعد.

كانـــت الأبواب المتجمدة في حجورها تكاد تزعق من جديد بالتتالي، وكان القرويون يخرجـــون حديثـــاً من بيوتهـــم لتنظيف الثلـــوج المتراكمة على أبوابهـــم، وللمرور على الكنيسة.

– ما هذا غوكاز؟ تقد أحد المصلين سائلاً.

روى غوكاز الأقرع الحقيقة الأليمة. وتجمع آخرون أيضاً شيئاً فشيئاً.

وكان لكل واحد ما يقوله، لأن ميجو كان قد تعامل مع الجميع. فكان قد سرق دجاجة أحدهم، وضرب بالحجارة نافذة الآخر، وقطع ذيل حمار الثالث.

– فـــي هذا الصيف، يـــا ناس، عانينا منـــه الأمرين، أسقط جميـــع حجارة حيطان بستاننا، كانت المتكلمة هي أم لوسيك.

وأشـــاروا إلى غوكاز الأقرع بأن يحمل الجثة إلى الكنيسة. لأنه كان يهيًّأ لهم أن أمه لن تتعرف حتى إلى جثته. ولكن التي كانت تركض من بعيد هي أمه وقد تناثرت جدائل شعرها في الهواء، وجنَّ جنونها كمن يهرب من هول حريق ما. فكانت تركض، ثم تلقي بنفسها فوق جثته تضعها على صدرها ساكبة أحرّ الدموع.

– آخ يـــا ميجو، ميجو، يا ولدي السبع، كنت أبيـــع داري لأشتري لك فخاً، ميجوو، ميجوو، فداك روحي، فدى قامتك. استيقظ يا ميجو، آه يا سبعي يا حبيبي.

لم يعرف أحد لماذا تجمَّد ميجو.